

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



MUJERES Y ARTETERAPIA

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

María Ángeles Alonso Garrido

Bajo la dirección de las doctoras

Noemí Martínez Díez
Marián López Fernández Cao

Madrid, 2012

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica

Mujeres y Arteterapia



Memoria para optar al grado de Doctor presentada por
María Ángeles Alonso Garrido
Bajo la dirección de las doctoras
Noemí Martínez Díez y Marián López Fernández Cao

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica

Mujeres y Arteterapia

Memoria para optar al grado de Doctor presentada por
María Ángeles Alonso Garrido
Bajo la dirección de las doctoras
Noemí Martínez Díez y Marián López Fernández Cao

A mis padres

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	9
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	11
1.1 Presentación	15
1.2 Hipótesis y objetivos	16
1.3 Metodología	17
1.4 Bibliografía consultada	19
CAPÍTULO 2. ENCUADRE DE LA INVESTIGACIÓN	21
2.1 La investigación en arteterapia	25
2.2 La investigación basada en las artes	27
2.3 El construccionismo	28
2.3.1 Donna Haraway	29
2.4 La teoría feminista	29
2.4.1 El concepto de género	30
2.4.2 El sistema sexo-género	31
2.4.3 La ideología sexual	32
2.5 Bibliografía consultada	33
CAPÍTULO 3. CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA	37
3.1 ¿Qué es la identidad?	41
3.2 La identidad de género	42
3.3 La construcción de la identidad	45
3.3.1 El lenguaje	45
3.3.2 El cuerpo	46

3.3.3 La historia	46
3.3.4 Las imágenes	46
3.4 Identidad “relacional” frente a Identidad “individualizada”	47
3.5 Bibliografía consultada	49
CAPÍTULO 4. PERSPECTIVA FEMINISTA EN ARTETERAPIA	53
<hr/>	
4.1 Mujeres y salud	58
4.1.1 Los estudios de salud y género	62
4.1.2 Determinantes de salud con enfoque de género	64
4.1.3 Mujeres y salud mental	65
4.2 La terapia desde una perspectiva feminista	66
4.2.1 Historia y desarrollo	67
4.2.2 Algunos conceptos clave	68
4.2.3 El proceso terapéutico	70
4.2.4 Técnicas de intervención	70
4.2.5 Contribuciones de la terapia feminista	71
4.2.6 Limitaciones y críticas a la terapia feminista	72
4.2.7 Diferencias entre terapia feminista y terapia no sexista	72
4.2.8 The Feminist Therapy Institute	73
4.3 Investigaciones en arte y en terapia desde una perspectiva feminista	74
4.4 Arteterapia y grupos de trabajo con mujeres	75
4.4.1 Mujeres con cáncer de mama	75
4.4.2 Mujeres mayores	76
4.4.3 Mujeres que han sufrido abuso sexual	76
4.4.4 Mujeres con trastornos de la conducta alimentaria	77
4.4.5 Mujeres con pocos recursos, en ambientes marginales, inmigrantes, etc.	77
4.5 Bibliografía consultada	78
4.6 Anexos	83
CAPÍTULO 5. ALGUNAS MUJERES ARTISTAS QUE HAN UTILIZADO SU OBRA COMO UNA SUERTE DE TERAPIA PERSONAL	89
<hr/>	
5.1 Diane Arbus (1923-1971)	
O la necesidad de enfrentarse con lo prohibido	93
5.1.1 Biografía	93
5.1.2 La necesidad de enfrentarse con lo prohibido	100
5.1.3 Los temas	101
5.1.4 La depresión	104
5.1.5 Análisis de una de sus obras. <i>Trillizas</i> , 1963	106
5.2 Louise Bourgeois (1911-2010)	
O la memoria recuperada	111

5.2.1	Biografía	111
5.2.2	El miedo y el dolor	118
5.2.3	Evolución artística	119
5.2.3.1	<i>Femme-maison (Mujer-casa)</i>	121
5.2.3.2	<i>Personnages (Personajes)</i>	121
5.2.3.3	<i>Lairs (Guaridas)</i>	122
5.2.3.4	<i>Cells (Celdas)</i>	123
5.2.3.5	<i>Spiders (Arañas)</i>	124
5.2.4	La sexualidad en su obra	125
5.2.5	Análisis de una de sus obras. <i>Spider (Araña)</i> , 1997	125
5.3	Frida Kahlo (1907-1954)	
	O el dolor y el cuerpo	129
5.3.1	Biografía	129
5.3.2	Autorretratos	134
5.3.3	La mexicanidad	136
5.3.4	El dolor	137
5.3.5	El mito de Frida Kahlo	139
5.3.6	Análisis de una de sus obras. <i>Hospital Henry Ford</i> , 1932	140
5.4	Ana Mendieta (1948-1985)	
	O el exilio y la naturaleza	143
5.4.1	Biografía	143
5.4.2	El cuerpo, la identidad, la tierra	147
5.4.2.1	El cuerpo	147
5.4.2.2	La identidad	150
5.4.2.3	La tierra	151
5.4.3	Dimensión política y feminismo	152
5.4.4	Análisis de una de sus obras. <i>El árbol de la vida</i> , 1977	153
5.5	Leonora Carrington (1917-2011) y Remedios Varo (1908-1963)	
	O la amistad entre dos mujeres artistas	157
5.5.1	Leonora Carrington	157
5.5.1.1	Biografía y obra	157
5.5.2	Remedios Varo	160
5.5.2.1	Biografía	160
5.5.2.2	Características de su obra	167
5.5.2.3	Retrato	168
5.5.2.4	Protagonistas de sus cuadros	168
5.5.2.5	Arquitecturas	169
5.5.2.6	Viajes	170
5.5.2.7	La mujer	170
5.5.2.8	La alquimia	171
5.5.2.9	Expresión literaria	172
5.5.3	Leonora Carrington y Remedios Varo	173
5.5.3.1	El surrealismo	173
5.5.3.2	Una relación creativa	175
5.5.4	Análisis de una de sus obras. Leonora Carrington: <i>Carrera de hurones (Ferret race)</i> , 1950-1951 y Remedios Varo: <i>Mujer sa-</i>	

<i>liendo del psicoanalista, 1960</i>	176
5.5.4.1 Leonora Carrington: <i>Carrera de hurones (Ferret race)</i> , 1950-1951	176
5.5.4.2 Remedios Varo: <i>Mujer saliendo del psicoanalista</i> , 1960	178
5.6 Posibles propuestas para realizar en sesiones de arteterapia con mujeres, inspiradas en la obra de las artistas comentadas	181
5.6.1 Diane Arbus	181
5.6.2 Louise Bourgeois	181
5.6.3 Frida Kahlo	181
5.6.4 Ana Mendieta	181
5.6.5 Leonora Carrington	181
5.6.6 Remedios Varo	182
5.7 Bibliografía consultada	183
5.7.1 Bibliografía Diane Arbus	183
5.7.2 Bibliografía Louise Bourgeois	184
5.7.3 Bibliografía Frida Kahlo	186
5.7.4 Bibliografía Ana Mendieta	188
5.7.5 Bibliografía Leonora Carrington y Remedios Varo	189

CAPÍTULO 6. EXPERIENCIAS REALIZADAS **195**

6.1 Arteterapia y mujeres maltratadas	199
6.1.1 Introducción	199
6.1.2 La violencia en la pareja	199
6.1.3 Tipos de maltrato	200
6.1.4 El ciclo de la violencia	200
6.1.5 La mujer maltratada	201
6.1.6 El hombre maltratador	202
6.1.7 Talleres de arteterapia con mujeres maltratadas:	
I. Casa de acogida, Madrid.	203
6.1.7.1 Primer contacto y presentación	204
6.1.7.2 Etapas	204
6.1.7.3 Lugar de trabajo	205
6.1.7.4 Objetivos	205
6.1.7.5 Sesiones	206
6.1.7.6 Actividades	207
6.1.7.7 Técnicas y materiales	208
6.1.7.8 Conclusiones	208
6.1.8 Talleres de arteterapia con mujeres maltratadas:	
II. Asociación de mujeres, Jerez de la Frontera, Cádiz	209
6.1.8.1 Objetivos de la intervención arteterapéutica	210
6.1.8.2 Contexto de trabajo	210
6.1.8.3 Revisión metodológica y evolución del taller	212
6.1.8.4 Consecución de objetivos	214
6.1.9 Estudio de caso: Mirta	215

6.1.9.1	Datos e historia personal	215
6.1.9.2	Características psicológicas	216
6.1.9.3	Características de sus representaciones plásticas	216
6.1.9.4	Necesidades	219
6.1.9.5	Taller de arteterapia. Sesiones	219
6.1.9.6	Conclusiones	227
6.1.10	Tablas resumen sesiones. Talleres I y II	228
6.1.10.1	Tabla resumen Taller I	228
6.1.10.2	Tabla resumen Taller II	238
6.2	Arteterapia y mujeres enfermas mentales	243
6.2.1	Introducción	243
6.2.2	Revisión de la definición de salud mental	243
6.2.3	La esquizofrenia	243
6.2.3.1	Breve introducción histórica	244
6.2.3.2	Definición y descripción	244
6.2.3.3	Clasificación	246
6.2.3.4	Epidemiología	246
6.2.3.5	Etiología (modelos teóricos)	247
6.2.3.6	Tratamiento	248
6.2.3.7	Esquizofrenia y mujeres	249
6.2.3.8	El estigma y la discriminación debidos a la esquizofrenia	249
6.2.4	Taller de arteterapia con mujeres enfermas mentales	251
6.2.4.1	La Unidad de Media Estancia	251
6.2.4.2	El taller de arteterapia	251
6.2.4.3	Objetivos del taller	252
6.2.4.4	Actividades	253
6.2.5	Estudio de caso: Clara	254
6.2.6	Tabla resumen sesiones	263
6.3	Arteterapia y mujeres con trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.)	273
6.3.1	Introducción	273
6.3.2	Algunos apuntes sobre los trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.)	273
6.3.3	Talleres de arteterapia con mujeres con T.C.A.:	
I.	Hospital Clínico San Carlos (Madrid)	275
6.3.3.1	Actividades	277
6.3.3.2	Trabajos realizados: Fotografiándonos	278
6.3.3.3	Reflexión final	281
6.3.4	Talleres de arteterapia con mujeres con T.C.A.:	
II.	Instituto Centta (Madrid)	282
6.3.4.1	El método Centta	282
6.3.4.2	Una experiencia diferente como arteterapeuta	283
6.3.4.3	Estudio de caso: Blanca	284
6.4	Bibliografía consultada	301
6.5.1	Bibliografía Arteterapia y mujeres maltratadas	301

6.5.2 Bibliografía Arteterapia y mujeres enfermas mentales	303
6.5.3 Bibliografía Arteterapia y mujeres con trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.)	304
6.5 Anexos	307
 CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES	 315
<hr/>	
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	329
<hr/>	
RELACIÓN DE FIGURAS	369
<hr/>	

GRACIAS

A Noemí Martínez Díez y Marián López Fernández Cao, por todo el tiempo que tan amablemente me han dedicado durante estos años, por su cercanía

A las personas que han asistido a los talleres y sesiones de arteterapia aquí mencionados, por permitirme acompañarles, por enseñarme tanto

A los seres queridos que caminan conmigo, por su paciencia, por su sostén en mis momentos difíciles, por su cariño

CAPÍTULO

1.

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación

1.2 Hipótesis y objetivos

1.3 Metodología

1.4 Bibliografía consultada

1.1 Presentación

La idea de la presente investigación comenzó a forjarse hace –ya– diez años. Por aquel entonces cursaba en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid el programa de doctorado “Arte y educación artística”, del departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. De las asignaturas elegidas en mi matrícula dos llegaban más que las demás a mis intereses, eran: “Terapia artística” y “Educación artística y su variable sexo/género. Reconstruyendo la creación desde una perspectiva no androcéntrica”, impartidas por las doctoras Noemí Martínez Díez y Marián López Fernández Cao, respectivamente. Este fue el principio de una larga trayectoria. Volví a encontrarme a ambas en el Curso de Experto Universitario en Educación Artística e, inmediatamente después, en el Master Universitario de Arteterapia. A esto siguieron mis primeras experiencias profesionales como arteterapeuta, congresos, publicaciones y clases impartidas en la Escuela de Magisterio de la Universidad de Alcalá de Henares y en el propio Master de la U.C.M.

Descubrir que existía algo llamado “arteterapia” fue una revelación para mí. Mi vocación, al estudiar la carrera de Bellas Artes, nunca fue la de la

artista que pasa un considerable número de horas diarias en soledad, creando. A mí, en cambio, me atraía la conjugación entre el conocimiento interior, el arte y las relaciones humanas. El arteterapia enlaza estas tres inquietudes. Dice J. Laing, citado por T. Dalley (1987: 27): “El arte brinda un medio que supone, al mismo tiempo, una comunicación con los demás y una confrontación con uno mismo”.

El arteterapia es, pues, uno de los pilares que sustentan esta tesis. La segunda característica fundamental de la misma, como bien indica el título, que la define y la acota, es que se trata de un estudio sobre las mujeres, una investigación feminista. Hay varias razones que han determinado que fuera así. En primer lugar, mi condición de mujer, mi deseo por reflexionar sobre el significado de la identidad femenina y por conocer la herencia de las que me han precedido, que desafortunadamente apenas se menciona en los libros de texto escolares. Como afirma Montserrat Roig (1981: 5):

El feminismo es también una nueva concepción del mundo, visto a través del prisma de las mujeres. Un mundo en paz donde convivan, sin marginación ni opresión de ninguna clase, hombres, mujeres, adultos y niños. Y, al mismo

tiempo, el feminismo significa la recuperación de la palabra de la mujer, de su propia historia, individual y colectiva, para que llegue a reconciliarse, en suma, con su propio sexo y con el otro.

Por otro lado, mi práctica profesional como arteterapeuta me ha llevado a

trabajar en distintos ámbitos, pero han predominado sobre el resto la violencia de género, en el ámbito social, y los trastornos de la conducta alimentaria, en el clínico. El primero de ellos es específico de mujeres y el segundo, casi.

1.2 Hipótesis y objetivos

Para esta investigación se ha partido de las siguientes hipótesis:

- A Existe una construcción de lo femenino definida por causas sociales, económicas, educativas, etc., en evolución.
- B El arteterapia puede ayudar a poner en valor prácticas deslegitimadas por una sociedad desigual y contribuir a una mayor estima de las experiencias y las vidas de las mujeres.
- C Puede existir un arteterapia con características específicas para el colectivo de mujeres.
- D La práctica de la expresión artística, utilizada dentro del conjunto de actividades terapéuticas, contribuye al autoconocimiento y al proceso de curación de las mujeres, liberándolas de estereotipos tradicionales.
- E Las artes y la terapia juegan un papel importante en la exploración de las relaciones

entre conceptos como el yo, la cultura y la naturaleza. El arteterapia es, además de una herramienta de transformación personal, también de cambio cultural y político de las mujeres. Las normas de género y las expectativas sociales pueden afectar el modo en que las mujeres experimentan el conflicto y se enfrentan a él.

De acuerdo con ellas, se plantean los objetivos que se exponen a continuación.

Objetivo 1: Analizar y definir la construcción de lo femenino desde diferentes puntos de vista.

Objetivo 2: Hacer un recorrido por una muestra de mujeres artistas que han utilizado su arte como una suerte de terapia personal.

Objetivo 3: Señalar propuestas efectivas desde el arteterapia en relación con el colectivo de mujeres.

1.3 Metodología

Como a muchos otros arteterapeutas, lo que me trajo a esta profesión fue la experiencia poderosa y autorrealizadora de hacer arte... No creo que lleguemos a muchas conclusiones favorables sobre la eficacia del arteterapia hasta que no reconozcamos, investiguemos y honremos las propiedades únicas de hacer arte y el cómo presentarlo mejor al servicio de nuestros clientes. Identificar la eficacia del arteterapia vendrá de un entendimiento y exploración más profundos de los medios de comunicación, el proceso artístico y el espacio terapéutico, y de cómo los definimos como artistas. Las respuestas a nuestra búsqueda no las obtendremos solamente de nuestra habilidad clínica, sino más bien de nuestro conocimiento del arte y de una conexión íntima y personal con nuestro propio hacer artístico.

Cathy Malchiodi, 1995 (cit. en McNiff, 1998: 144)

Investigamos desde un lugar concreto: el arteterapia. Nos parece importante no perder de vista este contexto, pues creemos que la investigación científica es solamente uno de los muchos tipos de investigación posibles, en absoluto el único. Dice Joan-Carles Mèlich (1992: 17-18):

Los científicos sociales piensan que en el inicio de la actividad científica está la experiencia y que a partir de ésta, y *a posteriori*, se construyen las teorías. Pero todavía hay algo más grave: identifican “conocimiento” con “conocimiento científico”, con la racionalidad científica, y niegan al arte, a la literatura, al mito, a la religión o a la filosofía la capacidad de conocer. (...) La ciencia trabaja con teorías, pero también la filosofía, y en cierto modo incluso el arte y la religión. Cada modo de conocimiento posee su propia lógica y desde la de uno no es posible ni lícito evaluar la de los demás.

Desde que el llamado método científico quedó establecido con el empirismo y el positivismo se creó una relación de correspondencia entre investigación científica e investigación, en la que se suponía que existía un sujeto que observaba objetivamente y un objeto investigado. Además, se consideraba que sus resultados, aplicando los mecanismos precisos, podrían ser

posteriormente reproducidos, e incluso también sintetizarse de forma cuantitativa. Afortunadamente, tras la crisis del positivismo y el cientifismo el concepto de investigación se ha ido ampliando (Hernández, 2008). Sin embargo, es un hecho que las ciencias humanas o sociales aún arrastran hoy en día una especie de “complejo positivista”: lo que no es científico parece no tener valor.

Si hacemos una revisión de la investigación realizada en arteterapia hasta el momento nos encontramos con una tendencia a suponer que ésta prácticamente no se está efectuando. Esto se debe, aparte del “complejo positivista” ya señalado, a la identificación de nuestra profesión con las tradiciones de investigación de campos como la psicología y la medicina para intentar así hacerla valer utilizando los patrones aceptados en investigación por las mismas (McNiff, 1998: 85-88). Nuestra posición es que la investigación en arteterapia no puede separarse de la práctica y la metodología de investigación se deriva, consecuentemente, del trabajo realizado. En palabras de McNiff (1998: 87):

Muchos de nosotros dentro de la disciplina del arteterapia sentimos que el hacer artístico y las fuerzas que constituyen el proceso creativo son los elementos fundamentales de un uso terapéutico de las artes. Si la práctica terapéutica se dirige por estos principios basados en las artes, entonces las actividades de investigación deberían corresponderse con los procesos y fenómenos estéticos que se estudian. Me aventuro a decir que la mayoría de los rasgos esenciales de la experiencia artística son inseparables de la práctica. Sin embargo, hay poco material de gran importancia que pueda ser estudiado en profundidad por una persona que no esté profundamente comprometida en algún tipo de práctica. Las sofisticadas revelaciones en la naturaleza de la experiencia requieren una correspondiente sensibilidad en la parte del investigador.

En nuestra investigación las artes – sus cualidades terapéuticas– son objeto al mismo tiempo que herramienta de investigación. En ella entendemos el arte y el proceso creativo como instrumentos fundamentales de comprensión y transformación terapéutica. Consideramos que no sólo es innecesaria la separación entre investigación y práctica, sino que, por el contrario, la unión de ambas puede ser el modelo más útil de investigación para el arteterapia.

Esta tesis se encuentra inscrita dentro de los llamados Estudios de Género, los cuales analizan las relaciones de género y las prácticas sociales que crean “roles” en función del género. La perspectiva feminista de investigación cuestiona el lugar desde el que los investigadores ‘hacen hablar’ a la realidad, en lugar de actuar como mediadores y permitir que la realidad hable por sí misma (Hernández, 2008: 90). El estudio de los problemas se aborda en ella desde el exterior de la persona, relacionándolos con un

contexto en el que ésta se encuentra, en lugar de considerarlos simplemente patologías individuales (Huss y Cwikel, 2005: 58).

La metodología de investigación de la presente memoria se enmarca en un posicionamiento construccionista (Gergen, 2000, Guba y Lincoln, 1994, Hernández, 2006 y 2008). Las características de este enfoque pasan por cuestionar los orígenes del saber, considerando que nuestro conocimiento del mundo y del yo tiene su origen en las relaciones humanas, no en la mente del individuo independiente. La finalidad de un punto de vista así puede definirse como un intento de “comprender el mundo complejo de la experiencia vivida desde el punto de vista de quienes lo viven” (Schwandt, 1994: 118), entendiendo que personas determinadas, en contextos específicos, elaboran significados a través del lenguaje para dotar de sentido a sus vivencias. La noción de subjetividad resulta tan molesta en la comunidad investigadora que, como dice Eisner (1998: 61), hasta se han creado normas lingüísticas para reducirla, pretendiendo despersonalizar nuestra presencia al máximo y crear así una ilusión de objetividad. Sin embargo, el investigador o investigadora que asume una posición construccionista considera que con su trabajo proporciona sus propias construcciones de las construcciones de los ‘actores’ a los que ‘estudia’ (Hernández, 2006: 28).

La tesis se divide en dos partes: la primera sirve de marco teórico a la segunda, que es práctica. Para llevar a cabo la parte teórica se han seleccionado aquellas fuentes que están relacionadas con la teoría feminista, la relación entre mujer y

salud, las teorías de la construcción de la identidad humana y la vida y obra de las artistas seleccionadas. Para ello se ha consultado toda la bibliografía posible, así como recursos escritos y visuales en internet. También se ha asistido y participado en cursos, conferencias y

jornadas. El trabajo de campo se ha desarrollado durante varios años en distintos talleres de arteterapia realizados con mujeres maltratadas, mujeres enfermas men-tales y mujeres con trastornos de la conducta alimentaria.

1.4 Bibliografía consultada

BOTELLA, Luis (comp.) (2006) *Construcciones, narrativas y relaciones: aportaciones constructivistas y construccionistas a la psicoterapia*. Barcelona, Edebé.

BRESLER, Liora (ed.) (2007) *International Handbook of research in arts education*. Dordrecht, Springer.

DALLEY, Tessa (ed.) (1987) *El arte como terapia*. Barcelona, Herder.

DOMÍNGUEZ-TOSCANO, Pilar M^a (2004) "Investigación en arteterapia". En Domínguez-Toscano, P. (coord.), *Arteterapia: principios y ámbitos de aplicación*, pp. 127-152. Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Educación y Ciencia).

EISNER, Elliot W. (1998) *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona, Paidós.

FEDER, Bernard & FEDER, Elaine (1998) *The art and science of evaluation in the arts therapies. How do you know what's working?* Springfield, Illinois, Charles C. Thomas.

GERGEN, Kenneth J. (2006) "Construccionismo social y

comunicación terapéutica". En Gergen, Kenneth J., *Construir la realidad*, pp. 45-58. Barcelona, Paidós.

GRANTT, Linda (1998) "Talk, talk, talk, when do we draw? RESEARCH". En *American Journal of Art Therapy* 37 (2), pp. 57-65.

GUBA, Egon G. & LINCOLN, Yvonna S. (1994) "Competing Paradigms in Qualitative Research". En Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*, pp. 105-117. London, Sage.

HERNÁNDEZ, Fernando (2006) "Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes". En VV.AA., *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 9-49. Madrid, M.E.C.

HERNÁNDEZ, Fernando (2008) "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". En *Educatio Siglo XXI*, n^o 26, pp. 85-118.

HUSS, Ephrat & CUIKEL, Julie (2005) "Researching creations: Applying arts-based research to Bedouin women's drawings". En *International Journal of Qualitative Methods*, 4 (4). Disponible en web:

http://ualberta.ca/~iiqm/backissues/4_4/pdf/hus.pdf

LINESCH, Debra G. (1995) "Art therapy research: Learning from experience". En *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 12, (4), pp. 261-265.

MALCHIODI, Cathy A. (1995) "Studio approaches to art therapy". En *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 12, 3, pp. 154-156.

MARÍN, Ricardo (ed.) (2005) *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje de las artes y culturas visuales*. Granada, Editorial Universidad de Granada.

McNIFF, Shaun (1998) *Art-based research*. London, Jessica Kingsley Publisher.

MÈLICH, Joan-Carles (1992) *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona, Paidós.

METZL, Einat S. (2008) "Systematic analysis of art therapy research published in Art Therapy: Journal of AATA between 1987 and 2004". En

The Arts in Psychotherapy, 35, pp. 60-73.

POLITSKY, Rosalie H. (1995) "Toward a typology of research in the creative arts therapies". En *The Arts in Psychotherapy*, 22 (4), pp. 307-314.

RODRÍGUEZ, Jean et TROLL, Geoffroy (2004) "Recherche". En Rodríguez, Jean et Troll, Geoffroy *L'art-thérapie. Pratiques, techniques et concepts*, pp. 269-274. Paris, Ellebore.

ROIG, Montserrat (1981) *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*. Barcelona, Salvat.

SCHWANDT, Thomas (1994) "Constructivist, Interpretativist Approaches to Human Inquiry". En Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*, pp.118-137. London, Sage.

SPEISER, Phillip (2004) "Artists, Arts Educators, and Arts Therapists as Researchers". En *The Journal of Pedagogy, Pluralism and Practice*, 9, pp. 1-4.

Disponible en web:

<http://www.lesley.edu/journals/jppp/9/speisser%20intro%20final.html>

CAPÍTULO

2.

ENCUADRE DE LA INVESTIGACIÓN

2. ENCUADRE DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 La investigación en arteterapia

2.2 La investigación basada en las artes

2.3 El construccionismo

2.3.1 Donna Haraway

2.4 La teoría feminista

2.4.1 El concepto de género

2.4.2 El sistema sexo-género

2.4.3 La ideología sexual

2.5 Bibliografía consultada

2.1 La investigación en arteterapia

Por investigación en arteterapia entendemos “examinar la intervención arteterapéutica de modo sistemático y riguroso para intentar confirmar hipótesis o aclarar hechos relativos al arteterapia, con el propósito de aumentar los conocimientos sobre la disciplina”¹.

Mercadal-Brotons (2011: 88) señala que la investigación puede influir a la práctica arteterapéutica de tres maneras:

1. Dado que las expresiones artísticas son los medios terapéuticos, es necesario que las/os terapeutas artísticos entiendan las reacciones normales a los estímulos artísticos. Al utilizar estos, los arteterapeutas deberían tener en cuenta los muchos aspectos culturales, fisiológicos y psicológicos de las respuestas artísticas.
2. Los/as arteterapeutas necesitan evaluar la efectividad de las intervenciones específicas con diferentes tipos de trastornos. Así como en medicina se receta una

medicación basándose en el conocimiento sobre cómo reaccionan ciertas enfermedades a los distintos fármacos, las/os arteterapeutas deberían seleccionar una intervención basada en cómo las personas con un problema específico responden a las aplicaciones específicas de las experiencias artísticas.

3. Los hallazgos de los estudios científicos ayudan a perfilar las teorías sobre la práctica arteterapéutica. Una teoría, en cualquier disciplina, es la base para las acciones prácticas y está sujeta al escrutinio y al cambio a medida que las investigaciones muestran resultados que desafían las creencias anteriores.

La particularidad en arteterapia es que en su práctica confluyen una gran diversidad de corrientes y enfoques, lo cual dificulta el consenso a la hora de determinar un método de investigación: “actualmente, ninguna teoría específica fundamenta el arteterapia. Las concepciones y las teorías son muy diversas” (Delage et Barberis-Bianchi, 2004: 105). Existe en la actualidad un debate abierto sobre la conveniencia de las metodologías de investigación cualitativas, interpretativas y descriptivas,

¹Definición elaborada en el ciclo de seminarios realizados al inicio de 2011 por la Asociación Profesional Española de Arteterapeutas (Ate). Disponible en web: http://www.arteterapia.org.es/grupo_investigacion.pdf

por una parte, frente a las cuantitativas, por otra. Algunos consideran que las metodologías cuantitativas son reduccionistas y no explican la esencia del fenómeno artístico. Otros opinan que a las metodologías cualitativas les falta objetividad (Mercadal-Brotons, *Op. Cit.*, p. 101).

Coincidimos con la observación que hace Domínguez-Toscano (2004: 147) acerca de este panorama tan diverso: “el mundo del arte nos tiene acostumbrados a cierta ambigüedad e irresolución. Y aunque nadie duda de que el arteterapia es ante todo una modalidad terapéutica, no podemos desdeñar su particularidad: estar mediada por la experiencia artística. Desde el punto de vista de la investigación, añade complejidad esa medida –todavía no bien definida– en que el arteterapia es experiencia artística. O dicho sin ambigüedad: la medida en que es arte”.

Fernando Hernández (2006: 20), citando a la agencia británica para la investigación en las artes y las humanidades (The Arts & Humanities Research Board) ofrece una definición de investigación que puede aplicarse a las disciplinas que trabajan con arte. Denomina la investigación “indagación disciplinada” y señala los criterios que cumple:

- Accesible: una actividad pública, abierta al escrutinio de los pares.
- Transparente: clara en su estructura, procesos y resultados.
- Transferible: útil más allá del proyecto específico de investigación, aplicable en los principios (aunque no lo sea en la especi-

ficidad) para otros investigadores y otros contextos de investigación.

Hernández añade que la investigación se considera como un proceso que se construye en torno a tres temáticas básicas:

- Una serie de cuestiones definidas de manera clara y articulada y que se han de responder a través de la investigación, y que se conectan con una serie de objetivos que permitirán que esas cuestiones sean exploradas y correspondidas.
- La especificación de un contexto de investigación para esas cuestiones, y una argumentación que explique por qué esas cuestiones deben ser respondidas y exploradas. Esta descripción del contexto debe dejar claro las investigaciones que se llevan o han llevado a cabo en esa misma área. Y la contribución específica que el proyecto al que nos referimos realiza al progreso de la creatividad, clarificación, conocimiento y comprensión en esa área.
- La especificación de los métodos de investigación apropiados para afrontar y responder las preguntas de la investigación, y la fundación que hace conveniente utilizar esos métodos.

Como bien dice Marián López Fernández Cao (2009: 18), el arteterapia es más que la suma de la Psicología y el Arte y la investigación en esta disciplina debe tener en cuenta que:

- El proceso artístico debe ser también un modo de indagación.

- Todavía hoy el llamado “cientifismo” continúa amenazando la creación visual y el crecimiento del arteterapia.

Como señala López (*Ibídem*, pp. 18-19), a partir de los últimos paradigmas en el conocimiento científico que señalan la construcción social del conocimiento, la variedad de puntos de vista y las diferentes

narrativas, se ha abierto un campo de trabajo que está mucho más en consonancia con la naturaleza del arteterapia, en el que se acepta que el conocimiento pueda ser en parte subjetivo, la participación activa del investigador/a y su implicación emocional. Dos metodologías posibles de este tipo son la investigación basada en las artes y el construccionismo.

2.2 La investigación basada en las artes

Phillip Speiser (2004), inspirándose en la definición que hace Shaun McNiff (1998: 13), uno de los principales teóricos y defensores de la investigación basada en las artes (*Arts Based Research –ABR–* en inglés), la describe como “un método de indagación que utiliza elementos de la experiencia de las artes creativas, incluyendo el hacer arte por parte del investigador/a, como formas de comprender el significado de lo que hacemos dentro de nuestra práctica y enseñanza.”

McNiff (1998: 85) señala que en el pasado siglo XX se han realizado muchos tipos distintos de investigación sobre arteterapia, que han incluido: estudios de casos, narraciones históricas, propuestas para comprender los mensajes del arte, clasificaciones de distintos tipos de expresión artística, esfuerzos por correlacionar tipos particulares de expresión artística con diferentes condiciones psicológicas, propuestas para establecer eficacia terapéutica y también para descubrir conexiones entre los usos contemporáneos y los antiguos de las artes en la curación. Estamos de acuerdo con este autor en

que, en algunos casos, puesto que las metodologías de investigación se han derivado naturalmente del trabajo realizado y no han seguido los criterios de la ciencia positivista², ha habido una tendencia a asumir que no se está realizando investigación dentro de la profesión, lo cual no es cierto.

Ricardo Marín Viadel (2005: 234) considera que la investigación basada en las artes va a proponer que la ciencia no es el único ni exclusivo modelo para la actividad investigadora, sino que hay muchos modos de conocimiento que junto al estrictamente científico pueden contribuir a iluminar los problemas humanos y sociales: uno de estos ámbitos de conocimiento son las artes.

Convenimos con McNiff (1998: 87) en que

Muchos de nosotros dentro de la disciplina del arteterapia sentimos que el hacer artístico y las fuerzas que

² El punto de vista positivista sostiene que hay una realidad verdadera que podemos percibir y medir (López, 2009: 17).

constituyen el proceso creativo son los elementos fundamentales de un uso terapéutico de las artes. Si la práctica terapéutica se dirige por estos principios basados en las artes, entonces las actividades de investigación deberían corresponderse con los procesos y fenómenos estéticos que se estudian. Me aventuro a decir que la mayoría de los rasgos esenciales de la experiencia artística son inseparables de la práctica. Sin embargo, hay poco material de mayor significación que pueda ser estudiado en profundidad por una persona que no esté profundamente comprometida en algún tipo de práctica. Las sofisticadas revelaciones en la naturaleza de la experiencia requieren una correspondiente sensibilidad en la parte del investigador.

La investigación basada en las artes puede ahondar en el estudio sobre el proceso creador más allá de lo cognitivo y de los modos lineales del pensamiento. Puede centrarse, por ejemplo, en los elementos terapéuticos implicados en el proceso de crear arte (Carolan citada por López 2009: 20).

Esta línea de investigación, pues, no se limita al uso propiamente dicho del arte por el investigador o investigadora para estudiar el

proceso arteterapéutico. La investigación basada en las artes incluye el uso del proceso creativo como un modo de entender la experiencia, y es definida por su cercana relación con la práctica artística. Además de las expresiones creativas, la investigación basada en las artes puede incluir descripciones de la práctica arteterapéutica, reflexiones sobre objetos creativos con el fin de entender su significado estético y psicológico, investigaciones de la relación de una persona con el proceso de hacer arte, estudios del entorno del arteterapia, etc. En todos estos proyectos de investigación el arte se abraza como un modo fundamental de entendimiento y de transformación terapéutica (McNiff 1998: 88). McNiff señala también que los y las arteterapeutas nos caracterizamos por un deseo de presentar experiencias. Coincidimos con él en que el mostrar y contemplar lo que se ha hecho y experimentado puede ser considerado como un elemento fundamental en la investigación basada en las artes. (1998: 92).

2.3 El construccionismo

Nuestra concepción del conocimiento del mundo y del yo tienen su origen en las relaciones humanas. Aquello que consideramos como verdadero y no falso, como objetivo y no subjetivo, como científico y no como perteneciente al mito, como racional y no irracional, como moral y no inmoral, ha nacido de grupos de individuos que tiene una situación concreta en la historia y la cultura. (Gergen 2006: 48)

Hernández (2006: 26-27), siguiendo a Guba y Lincon (1994), afirma que en el paradigma construccionista

Se asume que las realidades son aprehendidas en forma de múltiples construcciones mentales intangibles, que están fundamentadas social y experiencialmente, que son locales y específicas en su naturaleza y dependiente en su forma y contenido de las personas individuales o los grupos que mantienen las construcciones. (...)

Las construcciones son alterables, así como lo son las realidades a las que están asociadas". El investigador/a y el objeto de investigación "se asumen vinculados en un proceso de interacción, dado que los 'resultados' son 'literalmente creados' en el proceso de investigación". Además, "las construcciones individuales pueden obtenerse y redefinirse sólo mediante la interacción entre el investigador y 'los respondientes'. (...) El objetivo final de la investigación es destilar una construcción consensuada, que sea más informada y compleja que las construcciones anteriores.

Así pues, lo que estamos habituados a llamar realidad es una construcción que se produce mediante las relaciones que mantenemos unas personas con otras. Esto tendrá consecuencias también en la relación entre el o la arteterapeuta y el o la cliente/paciente.

2.3.1 Donna Haraway

Incluimos en este apartado a Donna Haraway, no porque se trate de una autora enmarcada en esta línea de pensamiento, sino por su concepto de "conocimiento situado", el cual encontramos que tiene una gran conexión con el construccionismo. Haraway (1995) sostiene que el

conocimiento se crea y desde diferentes posiciones de sujeto se viven diferentes realidades. Tal conocimiento debe reconocer sus "posiciones de sujeto", debe poder dar cuenta de ellas, reconocerse en ellas, asumirlas como propias o no y, a partir de ese lugar particular, generar conocimiento. Los sujetos productores de conocimiento no tienen en su posición un punto neutral del cual partir. Así, el investigador o investigadora puede sólo producir cierta versión de la realidad, ya que él o ella es un producto de procesos materiales y simbólicos. Cualquier 'lectura' de la realidad no puede ser entendida fuera de los puntos de vista desde los cuales se produce (Haraway, 1995; Pujol & Montenegro, citados por Montenegro, 2003). Más específicamente, Haraway afirmará que la objetividad de los oprimidos es privilegiada sobre aquellas interpretaciones dominantes de la sociedad y el mundo, puesto que ofrecen un punto de vista emancipatorio sobre la sociedad, mientras que aquellos que ocupan posiciones de poder en la jerarquía social son incapaces de comprender la naturaleza real de estas relaciones.

2.4 La teoría feminista

La teoría feminista es la obra de una comunidad interdisciplinar en la que se producen aportaciones desde la filosofía, la antropología, la psicología, la sociología, la historia, la economía, la política, la medicina, la literatura, el arte, etc. (Gil, 2005: 56). Esta teoría tiene una tradición de tres siglos, con referentes que se remontan a la Ilustración. No es un pensamiento

lineal ni homogéneo, pues las personas que lo han desarrollado y sus contextos históricos son muy diferentes entre sí. Las reflexiones teóricas y las aportaciones específicas del pensamiento feminista han favorecido importantes cambios conceptuales y metodológicos y han permitido desvelar los sesgos

androcéntricos implicados en el pensamiento científico.

El objetivo de este cuerpo teórico, interdisciplinar y plural es la comprensión de la sociedad desde una perspectiva crítica para poder cambiar el mundo en direcciones más justas. En palabras de Amorós y De Miguel (2005: 16), la teoría feminista se relaciona con “hacer ver”, entendiendo, en cuanto teoría crítica, que su hacer ver es a la vez un “irracionalizar”. En este sentido, puede decirse que la teoría feminista constituye “un marco interpretativo que determina la visibilidad y la constitución en hechos relevantes de fenómenos y acontecimientos que no son pertinentes ni significativos desde otras orientaciones de la atención”.

Dos aportaciones importantes del pensamiento feminista con respecto al discurso científico y médico son la crítica androcéntrica que le realiza y el desvelamiento de los sesgos de género y sus implicaciones en la construcción del mismo (Gil, *Op. Cit.*, p. 58). Teniéndolas en cuenta atenderemos a los sesgos de género en la construcción del discurso clínico de los trastornos o problemas que afectan a las mujeres que acuden a las sesiones de arteterapia y pondremos en valor la aportación subjetiva y personal de cada una de ellas.

El proceso de socialización no es igual para hombres y mujeres, es decir: es diferente en función del sexo. La teoría feminista incorpora conceptos para analizar la construcción sociocultural de comportamientos, actitudes y sentimientos. Exponemos a continuación algunos de ellos, como son los conceptos de género, sistema sexo-género e ideología sexual.

2.4.1 El concepto de género

El concepto de género se introdujo en la teorización feminista en los años setenta y tuvo una gran relevancia al permitir subrayar, por una parte, la ocultación de la diferencia entre los sexos bajo la neutralidad de la lengua y, por otra, poner de manifiesto el carácter de construcción socio-cultural de esa diferencia (Tubert, 2003: 7).

Gil (*Ibidem*, p. 30) señala las distintas ideas a las que podemos referirnos cuando en castellano hablamos de género utilizando una terminología teórica feminista:

- Diferencias culturales y sociales asignadas a las personas en función de su sexo.
- Conjunto de valores, símbolos y metáforas que definen lo masculino y lo femenino.
- Relaciones de poder basadas en la asimetría social entre hombres y mujeres.

El estudio del género se ha aplicado en las dos últimas décadas a todas las ciencias sociales. Si el género es una construcción cultural, es lógico, como afirma Rosa Cobo (1995: 55), que sea objeto de estudio de las ciencias sociales. Esto ha conllevado la redefinición de muchos de sus conceptos.

Sin embargo, la utilización de este concepto también recibe críticas. Silvia Tubert (*Op. Cit.*) encuentra dos tipos de limitaciones asociadas al uso abusivo del concepto de género: por un lado, la generalización que en muchos casos da lugar a una gran simplicidad analítica y, por otro, la carga esencialista que conlleva. Esta autora señala el peligro de que se

encubran así las relaciones de poder entre los sexos. A pesar de que sexo se define fundamentalmente por su oposición a género, es frecuente encontrar una simple sustitución del segundo por el primero, eliminándose de esta manera la potencialidad analítica de la categoría para reducirla a un mero eufemismo. Pero existen muchos otros usos inapropiados de este término. A veces se utiliza la palabra género por mujeres, haciendo así desaparecer el sujeto, o bien se emplea por feminismo, identificando la teoría feminista con una sola de sus categorías de análisis, existiendo muchas otras. La idea de relaciones de género en ocasiones se entiende como complementariedad de roles más que como relaciones de dominación. Cuando se habla de dos géneros (masculino y femenino) pueden reforzarse las diferencias y las asimetrías, pues se impone una obligación en el vínculo sexo/género. Por último, si se centra el análisis en la categoría género y se olvida relacionarlo con clase, etnia o edad, se simplifica las realidades de las mujeres (Ortiz, 2002: 31).

La filósofa feminista Judith Butler considera que el género esencializa las diferencias masculino/femenino, indicando que “la diferencia sexo/género sugiere una discontinuidad radical entre los cuerpos sexuados y los géneros culturalmente contruidos, aunque al mismo tiempo el supuesto de un sistema binario de géneros conserva implícitamente la creencia en una relación mimética del género con el sexo” (Butler en Tubert, *Op. Cit.*, p. 9).

Gil (*Op. Cit.*, p. 32) apunta una interesante serie de estrategias de investigación que implica el utilizar

una perspectiva de género en la construcción del conocimiento:

- Tener presente el papel que desempeñan en la sociedad las relaciones jerárquicas entre los sexos y de qué manera esto se plasma en la construcción del conocimiento a través de metáforas y valores y del uso de símbolos que representan y reproducen estas jerarquías.
- Considerar a las mujeres en su diversidad social y cultural.
- Plantear temas de investigación e hipótesis que consideren la complejidad social.
- Proponer temas de investigación que respondan a intereses de mujeres, que sirvan para mejorar la vida de las mujeres y que contribuyan a romper dinámicas sociales y científicas establecidas.
- Cuestionar los métodos y elegir procedimientos que no contribuyan a reproducir sesgos de género y que permitan perspectivas diversas.
- Introducir en la discusión de los resultados de investigación y en la formulación de hipótesis explicativas elementos de la vida social y cuestionar siempre de qué manera la visión de partida influye en los resultados finales.

2.4.2 El sistema sexo-género

El sistema sexo-género hace referencia a las formas de relación establecidas entre mujeres y hombres en el seno de una sociedad (Aguilar, 2008). Analiza las relaciones produ-

cidas bajo un sistema de poder que define condiciones sociales distintas para mujeres y hombres en razón de los papeles y funciones que les han sido asignadas socialmente y de su posición social como seres subordinados o seres con poder sobre los principales recursos. Nuestras actuales sociedades occidentales están sujetas por un sistema sexo-género que sostiene una relación desigual de poder entre mujeres y hombres.

El concepto teórico “sistema de sexo/género” fue creado por las feministas anglófonas occidentales de los años setenta. Así, Gayle Rubin en 1975 define por primera vez el sistema sexo-género como el sistema de relaciones sociales que transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana y en el que se encuentran las resultantes necesidades sexuales históricamente específicas (Rubin, 1986).

Para que el sistema de estratificación por sexos se mantenga y reproduzca son necesarios elementos coercitivos y persuasivos que moldeen la voluntad de las personas. Entre ellos podemos señalar la división sexual del trabajo, el control y el poder sobre los recursos.

2.4.3 La ideología sexual

La ideología sexual es el conjunto de representaciones simbólicas de género que funcionan como discursos de legitimación de la desigualdad en las relaciones de poder entre los sexos (Puleo, 2000). Janet Saltzman (*Op. Cit.*, p. 44) la caracteriza de la siguiente manera:

Las ideologías sexuales se definen como sistemas de creencias que explican cómo y por qué se diferencian los hombres de las mujeres. Sobre esa base especifican derechos, responsabilidades, restricciones y recompensas diferentes e inevitablemente desiguales para cada sexo y justifican reacciones negativas ante los inconformistas.

La ideología sexual fomenta la creencia de que las mujeres tienen más interés por el espacio doméstico y la expresión de los sentimientos, se preocupan más por el bienestar de los demás y buscan la armonía, mientras que a los hombres les atrae más el espacio público, están más orientados hacia el dominio y el control y anteponen sus intereses personales a los del grupo. De este modo, la diferenciación sexual y la división de los espacios privados y públicos adquieren un doble sentido. Por una parte constituyen principios organizadores fundamentales y ejes del poder social y, por otra, suponen una parte decisiva del sentido individual de la identidad (McDowell, 2000: 21).

El proceso de ir abandonando gradualmente los roles atribuidos a la identidad estereotipada femenina o masculina y sustituirlos por otros que necesitan construirse continuamente puede generar incertidumbre y contradicciones. Nos planteamos a este respecto preguntas similares a las que se hace M^a Eugenia Gil (*Op. Cit.*, pp. 76-77): ¿cómo se genera el apremio de lograr la propia vida? ¿Se producen conflictos en las mujeres que han sido socializadas en un sistema sexista y las expectativas de vida que tienen para sí? ¿Cómo son las relaciones con sus iguales? ¿Qué relación tienen el estrés y/o conflictos en sus trayectorias y los trastornos que las llevan a terapia?

2.5 Bibliografía consultada

- AGUILAR, Teresa (2008) "El sistema sexo-género en los movimientos feministas". En *Amnis: Revue de civilization contemporaine Europees /Amériques*, 8.
Disponible en web:
<http://amnis.revues.org/537>
- AMORÓS, Celia y de Miguel, Ana (eds.) (2005) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*. Madrid, Minerva.
- AMORÓS, Celia y de Miguel, Ana (eds.) (2007a) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid, Minerva.
- AMORÓS, Celia y de Miguel, Ana (eds.) (2007b) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo*. Madrid, Minerva.
- BOTELLA, Luis (comp.) (2006) *Construcciones, narrativas y relaciones: aportaciones constructivistas y construccionistas a la psicoterapia*. Barcelona, Edebé.
- BRESLER, Liora (ed.) (2007) *International Handbook of research in arts education*. Dordrecht, Springer.
- BUTLER, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F., Paidós.
- COBO, Rosa (1995) "Género". En Amorós, Celia (dir.) *10 palabras clave sobre mujer*, pp. 55-78 Estella (Navarra), Verbo Divino.
- DELAGE, M. et BARBERIS-BIANCHI, M. (2004) "L'art-thérapie comme attitude en psychiatrie adulte". En Moron, Pierre, Sudres, Jean-Luc et Roux, Guy (eds.), *Créativité et art-thérapie en psychiatrie*, pp. 99-111). Paris, Masson.
- DOMÍNGUEZ-TOSCANO, Pilar M^a (2004) "Investigación en arteterapia". En Domínguez-Toscano, P. (coord.), *Arteterapia: principios y ámbitos de aplicación*, pp. 127-152. Sevilla, Junta de Andalucía.
- FALCÓ, Ruth (2003) *La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante.
Disponible en web:
<http://www.usc.es/smuca/IMG/pdf/trabajo6.pdf>
- GERGEN, Kenneth J. (2006) *Construir la realidad. El futuro de la psicoterapia*. Barcelona, Paidós.
- GIL, M^a Eugenia (2005) *Anorexia y bulimia: Discursos médicos y discursos de mujeres diagnosticadas*. Tesis doctoral. Directora: Teresa Ortiz Gómez. Universidad de Granada. Instituto de Estudios de la Mujer.
- GILROY, Andrea (2006) *Art therapy, research and evidence-based practice*. London, Sage Publications.
- GRANTT, Linda (1998) "Talk, talk, when do we draw? RESEARCH". En *American Journal of Art Therapy* 37 (2), pp. 57-65.
- GUBA, Egon G. & LINCOLN, Yvonna S. (1994) "Competing Paradigms in

Qualitative Research". En Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*, pp. 105-117. London, Sage.

HARAWAY, Donna J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.

HARDING, Sandra (1998) "¿Existe un método feminista?". En Bartra, Eli (comp.) *Debates en torno a metodología feminista*, pp. 9-34. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

HERNÁNDEZ, Fernando (2006) "Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes". En VV.AA., *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 9-49. Madrid, M.E.C.

HERNÁNDEZ, Fernando (2008) "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". En *Educatio Siglo XXI*, n° 26, pp. 85-118.

HILLS, Margaret (2011) "¿Métodos y técnicas o metodologías y epistemologías?: La teoría visual contemporánea y su relación con las metodologías para investigar el arte". En Mateos, Luis Alberto (coord.), *Terapias Artístico Creativas: Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Psicodrama*, pp. 219-233. Salamanca, Amarú Ediciones.

HUSS, Ephrat & CUIKEL, Julie (2005) "Researching creations: Applying arts-based research to Bedouin women's drawings". En *International Journal of Qualitative Methods*, 4 (4). Disponible en web: http://ualberta.ca/~iiqm/backissues/4_4/pdf/hus.pdf

KAPITAN, Lynn (2010) *Introduction to art therapy research*. New York, London, Routledge, Taylor & Francis Group.

LINESCH, Debra G. (1995) "Art therapy research: Learning from experience". En *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 12, (4), pp. 261-265.

LÓPEZ, M^a Dolores (2009) *La Intervención Arteterapéutica y su Metodología en el Contexto Profesional Español*. Tesis doctoral. Directores: M^a Gracia Ruiz Llamas y Alfredo Cuervo Pando. Universidad de Murcia, Facultad de Educación, Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica.

LÓPEZ, Marián (1991-92) "Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene". En *Arte, Individuo y Sociedad*, 4, pp. 103-109. Madrid, Editorial Complutense.

LÓPEZ, Marián (2009) "Intervenciones a través del arte. Apuntes para un desarrollo sostenible". En Martínez, Noemí y López, Marián (eds.) *Reinventar la vida. El arte como terapia*, pp. 13-21. Madrid, Eneida.

MARÍN, Ricardo (ed.) (2005) *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje de las artes y culturas visuales*. Granada, Editorial Universidad de Granada.

MARTÍNEZ, Noemí y LÓPEZ, Marián (eds.) (2009) *Reinventar la vida. El arte como terapia*. Madrid, Eneida.

McDOWELL, Linda (2000) *Género, identidad y lugar: Un estudio de las geografías feministas*. Madrid, Cátedra.

McNIFF, Shaun (1998) *Art-based research*. London, Jessica Kingsley Publisher.

MERCADAL-BROTOS, Melissa (2011) "Investigación en las terapias artístico-creativas". En Mateos, Luis Alberto (coord.), *Terapias artístico creativas: Musicoterapia, arte terapia, danza movimiento, drama terapia, psicodrama*, pp. 85-102. Salamanca, Amarú.

METZL, Einat S. (2008) "Systematic analysis of art therapy research published in Art Therapy: Journal of AATA between 1987 and 2004". En *The Arts in Psychotherapy*, 35, pp. 60-73.

MONTENEGRO, Marisela y PUJOL, Joan (2003) "Conocimiento Situado: Un forcejeo entre el relativismo construccionista y la necesidad de fundamentar la acción". En *Revista Interamericana de Psicología*, 37, Nº 2, pp. 293-307.

MORON, Pierre, SUDRES, Jean-Luc et ROUX, Guy (2004) *Créativité et art-thérapie en psychiatrie*. Paris, Masson.

NICHOLSON, Linda (2003) "La interpretación del concepto género". En Tubert, Silvia (ed.) *Del sexo al género: Los equívocos de un concepto*, pp. 47-81. Madrid, Cátedra

ORTIZ, Teresa (2002) "El papel del género en la construcción histórica del conocimiento científico sobre la mujer". En Ramos, Elvira (ed.) *La salud de las mujeres: hacia la igualdad de género en salud*, pp. 29-41. Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales/Instituto de la Mujer.

Disponible en web:
<http://www.ugr.es/~tortiz/Genero%20y%20androcentrismo.PDF>

PAYNE, Helen (ed.) (1993) *Handbook of Inquiry in the Arts Therapies: One River, Many Currents*. London, Jessica Kingsley Publishers.

POLITSKY, Rosalie H. (1995) "Toward a typology of research in the creative arts therapies". En *The Arts in Psychotherapy*, 22 (4), pp. 307-314.

PULEO, Alicia H. (2000) *Filosofía, Género y Pensamiento crítico*. Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial de la Universidad de Valladolid.

RODRÍGUEZ, Jean et TROLL, Geoffroy (2004) "Recherche". En RODRIGUEZ, Jean et TROLL, Geoffroy *L'art-thérapie. Pratiques, techniques et concepts*, pp. 269-274. Paris, Ellebore.

RUBIN, Gayle (1986) "El tráfico de mujeres: Notas sobre la «economía política» del sexo". En *Nueva Antropología Vol. VIII, Nº 30*, México D.F. (Título original: "The traffic in women: notes on the «political economy» of sex", publicado en 1975).

Disponible en web:
<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/30/cnt/cnt7.pdf>

SCOTT, Joan W. (1990) "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Amelang, James S. y Nash, Mary (eds.) *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, pp. 23-58. Valencia, Alfons el Magnànim.

SPEISER, Phillip (2004) "Artists, Arts Educators, and Arts Therapists as Researchers". En *The Journal of Pedagogy, Pluralism and Practice*, 9, pp. 1-4.

Disponible en web:

<http://www.lesley.edu/journals/jppp/9/speisser%20intro%20final.html>

TUBERT, Silvia (ed.) (2003) *Del sexo al género: Los equívocos de un concepto*. Madrid, Cátedra.

CAPÍTULO

3.

**CARACTERÍSTICAS Y
EVOLUCIÓN DE LA
IDENTIDAD
FEMENINA**

3. CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA

3.1 ¿Qué es la identidad?

3.2 La identidad de género

3.3 La construcción de la identidad

3.3.1 El lenguaje

3.3.2 El cuerpo

3.3.3 La historia

3.3.4 Las imágenes

3.4 Identidad “relacional” frente a Identidad “individualizada”

3.5 Bibliografía consultada

3. CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA

Solo en los últimos años, las mujeres están sacudiéndose de encima la heterodefinición y la identificación con el varón mientras buscan identidades y formas de actuar más completas y complejas que muestren las diferencias como aspectos de la humanidad que no han sido desarrollados en lo público, que no han sido reconocidos como plenamente humanos, y que han sido, por lo tanto, marginados del concepto de humanidad en uso. Están planteándose qué significa ser un ser humano femenino completo, cómo ser iguales (tener las mismas oportunidades en lo público y lo privado, el mismo tratamiento digno, el desarrollo igual de los derechos individuales) y ser fieles a la vez a su historia y a esa manera diferente de ver el mundo, resultado también de experiencias humanas diferentes. Y transformar todo ello en actividad y relato público para hacerlo real.

M^a Dolors Renau (2009: 84)

3.1 ¿Qué es la identidad?

Para adaptarnos a la realidad en la que vivimos, los seres humanos hemos desarrollado estrategias que garantizaran nuestra supervivencia y nuestra sensación de control. Así, desde que nacemos nos identificamos con nuestros progenitores y el grupo social que nos rodea, ajustándonos constantemente a cualquier cambio que pueda producirse. En este sentido hay autores que prefieren hablar no de identidad, sino de las “identificaciones de la persona” (Marín, 2002: 31).

La identidad es, pues, un proceso activo. La construimos asociándonos a algo o a alguien a quien parecemos y a través del cual diferenciarnos también de lo demás. El diccionario de la Real Academia Española la define como el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una

colectividad que los caracterizan frente a los demás”, o también la “conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. Almudena Hernando (2000: 14) la describe como “la idea que cada uno tiene sobre quién es y cómo es la gente que le rodea, cómo es la realidad en la que se inserta y cuál es el vínculo que le une a cada uno de los aspectos dinámicos o estáticos del mundo en el que vive”. Vemos que la identidad puede abordarse como un fenómeno individual y como un fenómeno social.

Hasta la modernidad y, principalmente, la posmodernidad, no se ha empezado a reflexionar sobre el concepto de identidad (*ibídem*). Sólo teniendo en cuenta las condiciones de vida en que se desarrolla un grupo humano o un individuo dentro de él

es posible entender las pautas que ha seguido la construcción de su identidad. La modernidad incentiva la subjetividad individual, la conciencia de individualidad y diferencia con respecto al otro/a. La identidad empieza a ser objeto de reflexión a partir de ella y, sobre todo, de la posmodernidad. Mientras la construcción de la identidad priorice la identificación con un grupo al que se pertenece, es decir, mientras la identidad sea fundamentalmente relacional, no estará centrada en uno/a mismo/a, no incentivaré la subjetividad individual. Los seres humanos de la posmodernidad creemos que vivimos realidades diferentes. Esto ocurre porque nos

construimos internamente de modo distinto: tenemos diferentes identidades.

Los modos modernos de identidad, pues, incentivan la subjetividad individual y la conciencia de ser algo distinto y lejano de los demás en cada uno de nosotros. A pesar de ello, las mujeres (los hombres también lo harán por su parte) siguen reproduciendo unas pautas de identidad que las unifican y constituyen su “identidad de género”, diferente de la que presentan los hombres y que, por tanto, generará conflictos y subjetividades distintas a las de estos (*Ibíd.*, p. 18).

3.2 La identidad de género

Las identidades muy rígidas no sólo son excluyentes, además, son agresivas. Si para demostrar que se es muy hombre hay que ser violento, depredador, cazador, carente de piedad y sin ternura, más vale ser menos hombre. Si para demostrar la feminidad es necesario ser sumisa, humilde, masoquista y renunciar al propio deseo, no vale la pena ser mujer.

(Anónimo, cit. en Colorado, M.; Arango, L. y Fernández, S., 1998: 93)

Así como la identidad de sexo o identidad sexual es “el resultado del juicio que cada individuo realiza acerca de su propio cuerpo” (Jayme y Sau, 2004: 60), es decir, aquello que hace que una persona se identifique a sí misma como hombre o como mujer en función de sus características físicas, la identidad de género es “un conjunto de valores, comportamientos y creencias que diferencian la actitud con la que nos enfrentamos a

la vida los hombres y las mujeres” (Hernando, *Op. Cit.*, p. 18). La identidad de género, pues, describe los sentimientos y cogniciones que cada persona tiene por el hecho de ser una mujer o un hombre (Jayme y Sau, *Op. Cit.*, p. 60) y también puede definirse como “el sentimiento estructurado por identificación con el igual y complementación con el diferente” (Money, cit. por Dio Bleichmar, 1996: 134)

Es decir, hombres y mujeres han desarrollado actitudes y valores “complementarios” y, por tanto, diferentes a lo largo de la historia. Esto produce conflicto en la modernidad tardía, que genera posiciones igualmente individualizadas para ambos.

Siguiendo nuevamente a Hernando (*Op. Cit.*, p. 19), el problema

fundamental reside en que la individualización constituía ya parte de la identidad masculina, pero no de la femenina. Las mujeres siguen siendo incentivadas por el orden patriarcal a desarrollar roles “afectivos” y “expresivos”, justificándose en “la necesidad funcional para la conservación de la familia como grupo social (Parsons y Bales, 1955, cit. por Burin, 1987: 92). A las mujeres se las desanima a desarrollar roles “instrumentales” que, por el contrario, son alentados en los hombres. Las mujeres siguen reproduciendo un modo de estar en el mundo que espera la aprobación de los demás en mucha mayor medida que los hombres y en ellas, por tanto, resulta mucho más conflictiva la individualización que en aquellos.

Gayle Rubin utiliza por primera vez el término “sistema de sexo-género” en 1975 para referirse al conjunto de rasgos que una determinada sociedad atribuye a sus miembros en función del sexo biológico. Estos rasgos para “ser mujer” o “ser hombre” son variables según las culturas, sociedades o épocas, aunque parezca que han sido inmutables a lo largo del tiempo. Suelen tener como característica común la división sexual del trabajo. Las mujeres han desarrollado habitualmente a lo largo de la historia un género social relacionado con el ámbito privado, la reproducción, el cuidado de los hijos/as, las personas ancianas, discapacitadas, enfermas, la preparación de alimentos para toda la familia, etc. Según Nora Levinton (2000: 69), dentro de los ideales que conforman el modelo de género femenino se ha privilegiado la emotividad, sobrevalorándose todo lo correspondiente al ámbito de las relaciones y concretándose la meta en

“querer y ser querida”. La prioridad en las actividades que se realizan es encontrar el incremento del vínculo afectivo con otras personas, más que la actividad en sí misma. La característica esencial del modelo de feminidad, continúa Levinton, será “ser mujer es igual a ser madre”, reforzando por tanto en las niñas la empatía, la atención y dedicación a otro, por encima del registro de las propias necesidades. Emilce Dio Bleichmar (1998: 37) afirma en este sentido:

En síntesis, los rasgos contenidos en el formato de feminidad remiten a la abnegación, a ponerse al servicio de otros, a la capacidad de entrega, a la postergación y renuncia de los deseos y proyectos personales, a la sobrevaloración de la pareja y la familia como la empresa principal a salvaguardar, a tratar de contener las ansiedades y tensiones del entorno donde se circula, etc. Al ser éste el contenido internalizado como ideal, la dificultad para alcanzar la meta deseada es vivida como incapacidad y acarrea el sentimiento de imposibilidad de realización del deseo, que desemboca tan frecuentemente en la depresión, como manifestación recurrente del ataque interno a la propia autoestima. Es un sentimiento ligado a la impotencia para modificar la situación: no se puede lograr que su deseo (ideal de pareja, de familia) se realice, ni dejar de desearlo.

La identidad de género que han desarrollado los hombres, por el contrario, ha estado ligada al ámbito público, al desempeño de un trabajo remunerado, al control de la naturaleza, a la organización y representación social y política, a la guerra, al dominio de la técnica, etc. (Mayobre, s. f.: 2). En la siguiente tabla podemos ver, a modo de ejemplo, una serie de características estereotipadas de género que incluyen rasgos, roles, caracteres físicos y destrezas cognitivas:

	Rasgos	Roles	Caracteres físicos	Destrezas cognitivas
ESTEREOTIPO MASCULINO	<ul style="list-style-type: none"> • Activo • Decidido • Competitivo • Superioridad • Independiente • Persistente • Seguro de sí • Fortaleza psíquica 	<ul style="list-style-type: none"> • Control económico • Cabeza de familia • Proveedor finanzas • Líder • Bricolaje • Iniciativa sexual • Gusto deporte TV 	<ul style="list-style-type: none"> • Atlético • Moreno • Espaldas anchas • Corpulento • Muscular • Fuerza física • Vigor físico • Duro • Alto 	<ul style="list-style-type: none"> • Analítico • Exacto • Pens. abstracto • Destr. numéricas • Capacidad para resolver problemas • Razonamiento matemático • Destr. cuantitativas
ESTEREOTIPO FEMENINO	<ul style="list-style-type: none"> • Dedicación a otros • Emotivo • Amabilidad • Consciente de los sentimientos de otros • Comprensivo • Cálido • Educado 	<ul style="list-style-type: none"> • Cocina habitualmente • Hace compra casa • Se interesa por la moda • Fuente de soporte emocional • Se ocupa de los niños • Atiende la casa 	<ul style="list-style-type: none"> • Belleza • Ser “mono” • Elegante • Vistoso • Gracioso • Pequeño • Bonito • Sexy • Voz suave 	<ul style="list-style-type: none"> • Artístico • Creativo • Expresivo • Imaginativo • Intuitivo • Perceptivo • Tacto • Destrezas verbales

Fig. 1. Fuente: *Encyclopedia of Women and gender. Sex similarities and differences and the impact of society on gender.* (Kite, 2001, cit. en Barberá, E., 2004: 63)

Sandra Harding (1996: 17) señala que la vida social *generizada* se produce a través de tres procesos distintos, pero relacionados entre sí:

- a) El “simbolismo de género”, por el cual se asignan propiedades de género a diversas situaciones percibidas como dualistas que no tienen que ver con las diferencias de sexo. Por ejemplo: la naturaleza es femenina y la ciencia es masculina.
- b) La “estructura de género”, consecuencia de recurrir a estas divisiones para organizar las actividades sociales entre distintos grupos de seres

humanos: trabajo productivo *versus* trabajo reproductivo.

- c) El “género individual”, que hace referencia a cómo se produce la discriminación contra las mujeres y las consecuencias que tiene ésta en sus vidas.

Si no se tiene en cuenta que las diferencias simbólicas, estructurales e individuales de género no son simétricas se hará un análisis parcial de la realidad. Harding (*Ibíd.*, p. 48) pone como ejemplo el que la escasa presencia de las mujeres en el ámbito de la ciencia se explique solamente alegando que las niñas no suelen tener motivación para desarrollar las destrezas o realizar los estudios

necesarios para tener éxito en este campo. Diciendo esto se olvida que la división del trabajo según el género y el simbolismo de género del que participa la ciencia son dos factores fundamentales:

Mientras no se considere que el “trabajo emocional” y el “trabajo intelectual y manual” de la casa y el cuidado de los hijos constituyen unas actividades humanas deseables para todos los hombres, el trabajo intelectual y manual de la ciencia y de la vida pública no parecerán unas actividades potencialmente deseables para todas las mujeres. Es más, las recomendaciones derivadas de la teoría de la igualdad piden a las mujeres que cambien aspectos importantes de su identidad de género por la versión masculina, sin que prescriban un proceso similar de “desgenerización” para los hombres.

(*Ibíd.*)

Uno de los objetivos del feminismo, tal como afirma Colorado [et al.] (*Op. Cit.*, p. 98) es la construcción de una “identidad genérica abierta” que interroge los roles y los estereotipos asignados a cada uno de los sexos y desmonte las ideas que sustentan jerarquías “naturales” entre ambos. La identidad de hombres y mujeres queda así cuestionada y puede transformarse, evolucionar. Por “identidad genérica abierta” las citadas autoras entienden el resultado de dos sujetos que reconociéndose autónomos se aceptan como diferentes sin preeminencia del uno sobre el otro. Porque las diferenciaciones genéricas no deben convertirse en sustento que legitime las desigualdades entre hombres y mujeres.

3.3 La construcción de la identidad

Las personas construimos nuestra identidad a lo largo de la vida en un largo proceso donde el contexto tiene un papel muy importante y, dentro de éste, aspectos como la raza, la clase social y el ya mencionado género. Comentaremos a continuación, siguiendo a Alario [et al.] (1999), dos elementos fundamentales en la elaboración de la identidad personal desde una perspectiva de género, como son el lenguaje y el cuerpo. También mencionaremos la historia y las imágenes.

3.3.1 El lenguaje

Tras el contacto físico, el siguiente paso en el nivel de comunicación de los seres humanos es el lenguaje. Con

él nombramos la realidad y contrastamos nuestra percepción de ella con la que tienen otras personas. También adquirimos la cultura que conlleva la lengua que utilizamos, pues existen diferentes percepciones de la realidad que quedan reflejadas en el lenguaje: el mundo no se nombra igual desde las distintas lenguas. El lenguaje refleja y ayuda a construir nuestra concepción del mundo y de la realidad.

El lenguaje no es una creación arbitraria de la mente humana, sino un producto social e histórico que influye en nuestra percepción de la realidad. Del lenguaje depende cómo se nos nombra o cómo se nos ignora. Como señala Violi (1991: 36):

El lenguaje es precisamente el lugar donde se organizan, bajo forma de códigos sociales, la creación simbólica individual, la subjetividad de las personas, estructurándose en representaciones colectivas que serán, a su vez, las que determinen y formen la imagen que cada persona individual construye de sí misma y de la propia experiencia.

El dominio del masculino es más que una mera cuestión morfológica. Cuando los sujetos son siempre masculinos, a través de la universalización de una experiencia escondemos otras.

El lenguaje y la comunicación tienen unas reglas preestablecidas, que pueden aceptarse o transgredirse. Si no las conocemos, dominamos y comprendemos bien, caeremos en estereotipos marcados por la cultura.

3.3.2 El cuerpo

La importancia del cuerpo en la construcción de quiénes somos o a qué podemos aspirar es evidente en nuestra sociedad, en la que encontramos una gran obsesión con la imagen que ofrecemos a los demás, considerada una prueba de nuestro valor personal. Existen unos estándares definidos cultural e ideológicamente a los que las personas tratan de ajustarse: “el cuerpo es visto como un objeto de consumo que nos permite construir nuestra identidad a golpe de talonario” (Alario [et al.], *Op. cit.*, p. 15).

La diferenciación corporal separa con claridad el sexo masculino del femenino. Las personas que no encajan en esos estereotipos de hombre o de mujer tienen una inserción social más difícil. Las

mujeres tienen que pagar un coste más alto que los hombres (en forma de esfuerzo, dedicación o dinero) para alcanzar el modelo corporal vigente.

3.3.3 La historia

Las mujeres apenas aparecen en los libros de historia, o bien lo hacen de forma sesgada. Sus realidades han sido, bien incorporadas en el comportamiento general de los hombres, bien formuladas en un capítulo aparte, como si la cultura de la sociedad fuera una creación únicamente masculina. No obstante, las investigaciones sobre la historia de género están descubriendo la importancia que las mujeres han tenido, entendiendo que su invisibilidad ha sido una estrategia de subordinación y no un reflejo de su peso relativo.

Alario [et al.] (*Ibidem*, p. 20-21) enumera una serie de factores-modelo que aúnan la identidad de las mujeres a lo largo de la historia como sector social oprimido, señalando como ejemplo los siguientes: la familia, el medio social, los derechos jurídicos y la cultura oficial/institucionalizada.

3.3.4 Las imágenes

Tanto las imágenes artísticas como las de los medios de comunicación de masas muestran la forma de ver el mundo que tienen o han tenido las distintas sociedades y reflejan los diferentes modelos de identidad y aspiraciones para mujeres y hombres. Estas imágenes marcan una serie de rasgos distintivos que señalan a los espectadores y espectadoras modelos

para su identificación como hombres y mujeres.

Marián López Fernández Cao (2011: 84-87), estudiando el modo en que las

artistas abordan la identidad, señala cuán diferente resulta la representación femenina cuando la realiza una mujer de cuando el autor es un hombre.

3.4 Identidad “relacional” frente a Identidad “individualizada”

Reducida división de funciones y especialización del trabajo	Complejidad socio-económica (elevada división de funciones y especialización del trabajo)
Ausencia de conocimiento de las dinámicas propias de funcionamiento de la Naturaleza no-humana	Confianza en la separación entre “yo” y lo demás: la naturaleza no-humana se considera regida por sus propias dinámicas
Escaso control material de las circunstancias de vida	Control material de las circunstancias de vida
Metonimia como modo de representación de la realidad (el signo forma parte de la realidad que representa) = MITO	Metáfora como modo de representación de la realidad (desarrollo de la abstracción, modelos científicos)
Miedo a la naturaleza no-humana (a la que no se comprende/controla)	Ausencia de miedo a la naturaleza no-humana (porque se la comprende/controla)
Ausencia de miedo a la naturaleza humana (por la escasa diferenciación de comportamientos)	Miedo a la naturaleza humana (por la alta diferenciación de comportamientos)
ESPACIO como eje prioritario de ordenación de la realidad	TIEMPO como eje prioritario de ordenación de la realidad
Resistencia al cambio (se valora como un riesgo)	El cambio se valora positivamente
IDENTIDAD RELACIONAL	IDENTIDAD INDIVIDUALIZADA
La confianza en el destino y la supervivencia se deposita en una instancia sagrada con la que se establece una relación dependiente y subordinada	La confianza en el destino y la supervivencia se depositan en la iniciativa y trabajo personal
Seguridad basada en la confianza de haber sido elegido/a por la instancia sagrada: posición de OBJETO	Seguridad basada en ser el agente de la acción que se controla: posición de SUJETO
No se generan deseos para uno mismo (que marcan las diferencias individuales, exigen un sentido del tiempo lineal, la confianza en que se pueden satisfacer a través del trabajo personal y la valoración positiva del cambio)	La identidad personal se manifiesta a través de la conciencia de los deseos particulares y de la capacidad de su satisfacción

Fig. 2. Los dos polos entre los que se sitúa el “continuum” de posibilidades de construcción de la identidad de los grupos humanos (*Ibídem*, p. 117)

Almudena Hernando (*Op. Cit.*) analiza la identidad asignada, distinguiendo dos tipos básicos de identidad en la construcción de la subjetividad femenina:

- La relacional, que crea lazos humanos frente a los no humanos, vinculada a una relación “metonímica” con la realidad, configurada a través del espacio.
- La individualizada, menos relacionada emocionalmente con la realidad, utiliza modos “metafóricos” o abstractos para explicarla, más vinculada a un sentido del tiempo lineal y menos con el espacio como fuente de identidad.

Ambos tipos de identidad (esquematizados en la Fig. 2) son igualmente operativos en una sociedad aunque, sean muy diferentes. Según Hernando (*Ibidem*, p. 116), en términos emocionales es más gratificante la identidad relacional, pues supone una identificación emocional mayor con la realidad. En cambio, la identidad individualizada supone una carga pesada de responsabilidades, donde el ser humano se encuentra solo frente a sus obligaciones y es empujado a seguir adelante.

Seguendo a Hernando, pasar de un modo de identidad a otro se percibe siempre como una pérdida emocional y por ello es algo que suscita grandes resistencias. Según la autora (*Ibid.*, p. 121):

Los hombres han sido capaces de individualizarse y asumir las tareas de control material del destino histórico del grupo, cuyo ejercicio redundaba a su vez en un progresivo desarrollo de su individualidad, porque consiguieron –con la participación de las propias mujeres– que las mujeres mantuvieran una

identidad relacional que les garantizaba (a ellos) una transformación no traumática de su identidad, que compensaba y ocultaba la pérdida emocional que, de otro modo, hubieran sentido al ir abandonando la relación como instancia última de su identidad.

El problema surge cuando la modernidad, con el desarrollo socioeconómico que alcanza, comienza a hacer imposible que esta situación se mantenga, pues exige la individualización de todos los miembros del grupo social, incluidas las mujeres. Por una parte, los hombres necesitan que las mujeres sigan siendo relacionales para mantener su provisión de afecto y, por otra parte, las mujeres se debaten entre la identidad relacional que es su identidad de género que se les sigue transmitiendo, y la identidad individualizada que les corresponde como integrantes de la sociedad moderna. De este modo, según esta autora, el desarrollo de la individualidad en las mujeres se está produciendo de modo traumático, tanto para ellas como para los hombres, mientras que en los hombres ha sido un proceso lento y gradual a lo largo de la historia. Hernando continúa (*Ibid.*, p. 136) concluyendo que el modelo de individualización desarrollado históricamente por los hombres ha llegado actualmente un punto de extrema fractura, pues a pesar de los logros que nos ha proporcionado nos sume, tanto a hombres como a mujeres, en conflictos emocionales de difícil resolución, aislando a los individuos entre sí y convirtiéndolos en amenazas entre ellos. No es necesario renunciar al afecto por tener una identidad más individualizada. Según Hernando, el momento histórico que estamos viviendo está demostrando el error

de la disociación entre la identidad relacional y la individualizada, porque a la fragmentación racional de la

sociedad es necesario añadir el valor aglutinador de las emociones.

3.5 Bibliografía consultada

ALARIO, Teresa [et al.] (1999) *Identidad y género en la práctica educativa*. Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.

ALLEGUE, Rosario y CARRIL, Elina (coord.) (2000) "El género en la construcción de la subjetividad: Un enfoque psicoanalítico". En Souza, L; Guerrero, L. y Muñiz, A. (comp.), *Femenino-masculino: Perspectivas teórico clínicas*. Montevideo, Editorial Psicolibros/Facultad de Psicología, Udelar.

Disponible en web:

<http://www.caminos.org.uy/generoe nlaconstruccionsubjetividad.pdf>

ARANGO, Luz Gabriela; LEÓN, Magdalena y VIVEROS, Mara (comp.) (1995) *Género e identidad: Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá, Tercer Mundo/Ediciones Uniandes.

Disponible en web:

<http://es.scribd.com/doc/60379273/ GENERO-E-IDENTIDAD-ensayo-sobre-lo-femenino-y-lo-masculino-presentacion-e-introduccion>

BARBERÁ, Ester (2004) "Perspectiva socio-cognitiva: Estereotipos y esquemas de género". En Barberá, Ester y Martínez Benlloch, Isabel (coords.), *Psicología y género*, pp. 55-80. Madrid, Pearson Educación.

BARTOLOMÉ, Margarita (coord.) (2002) *Identidad y ciudadanía: Un*

reto a la educación intercultural. Madrid, Narcea.

BUGDEON, Shelley (2003) *Choosing a self. Young Women and the Individualization of Identity*. Westport, Praeger.

BURIN, Mabel (1987) *Estudios sobre la subjetividad femenina: Mujeres y salud mental*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

BURIN, Mabel (1996) "Género y psicoanálisis: Subjetividades femeninas vulnerables". En Burin, Mabel y Dio Bleichmar, Emilce (comp.), *Género, psicoanálisis, subjetividad*, pp. 61-99. Buenos Aires, Paidós.

BURIN, Mabel y MELER, Irene (2000) *Varones. Género y subjetividad masculina*. Barcelona, Paidós.

BURIN, Mabel, MONCARZ, Esther y VELÁZQUEZ, Susana (2000) *El malestar de las mujeres. La tranquilidad recetada*. Barcelona, Paidós.

BUTLER, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F., Paidós.

CARUNCHO, Cristina y MAYOBRE, Purificación (1998) "El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos". En Caruncho, Cristina y Mayobre, Purificación (coords.), *Novos Dereitos: Igualdade, Diversidade*

e *Disidencia*, pp. 155-172. Santiago de Compostela, Tórculo.

Disponible en web:

http://webs.uvigo.es/pmayobre/indicedearticulos.htm#el_problema_de_la_identidad_femenina_y_los_nuevos_mitos

CIPLIJKAUSKAITĖ, Biruté (2004) *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

COLINA, Itsaso (1995) *Atenea o la niña que perdió el ombligo. Reencuentro con la Madre y la Identidad Femenina*. Madrid, Nossa y J. Editores.

COLORADO, Marta; ARANGO, Liliana y FERNÁNDEZ, Sofía (1998) "Mujer y feminidad". Dirección de Cultura de Antioquia.

Disponible en web:

<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/181/1/MujerFeminidad.pdf>

CÓRDOVA, Patricia (2007) "Construcción de la identidad femenina en programas de belleza radiofónicos". En *Comunicación y Sociedad*, N° 7, pp. 77-99. Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara.

Disponible en web:

<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/346/34600703.pdf>

DIO BLEICHMAR, Emilce (1996) "Feminidad/masculinidad. Resistencias en el psicoanálisis al concepto de género". En Burin, M. y Dio Bleichmar, E. (comp.) *Género, psicoanálisis, subjetividad*, pp. 100-139. Buenos Aires, Paidós.

DIO BLEICHMAR, Emilce (1998) *La sexualidad femenina: De la niña a la mujer*. Barcelona, Paidós.

FERNÁNDEZ, Antonia y LÓPEZ, Marián (coords.) (2011) *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Madrid, Fundamentos.

GARCÍA, Carmen (2000) "Identidad e identidades de género: de la exclusión a la complejidad". En *Tabanque: Revista Pedagógica* N° 15, pp. 39-58.

Disponible en web:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127608>

GARCÍA, Raquel y SANTOS, Eva (2011) "Arteterapia y subjetividad femenina: construyendo un collage". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 06*, pp. 87-103. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.

GARRIGA, Concepció y PLA, Fina (1999) "Ser mujer: Profundizando en la propia identidad". En *Duoda: Revista d'estudis feministes* 16, pp. 19-34.

Disponible en web:

<http://www.raco.cat/index.php/duoda/article/viewArticle/62201/0>

GIDDENS, Anthony (1993) *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza.

GOLDBERG, Arnold (ed.) (2002) *Postmodern self psychology. Progress in self psychology. Volume 18*. Hillsdale, The Analytic Press.

GRAY, John (1998) *Los hombres son de Marte, las mujeres de Venus*. Barcelona, Grijalbo.

- HARDING, Sandra (1996) *Ciencia y feminismo*. Madrid, Morata.
- HERNANDO, Almudena (ed.) (2000) *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.
- HERNANDO, Almudena (2002) *Arqueología de la identidad*. Madrid, Akal.
- JAYME, María y SAU, Victoria (2004) *Psicología diferencial del sexo y el género: fundamentos*. Barcelona, Icaria.
- KITE, Mary (2001) "Gender stereotypes". En Worell, Judith (ed.), *Encyclopedia of women and gender: Sex similarities and differences, and the impact of society on gender, Vol. 1*, pp. 561-570. San Diego, CA, Academic Press.
- LAGARDE, Marcela (1990) "Identidad femenina". Texto difundido por CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A. C. – México). Disponible en web: http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf
- LEVINTON, Nora (2000) "Normas e ideales del formato de género". En Hernando, Almudena (ed.), *La construcción de la subjetividad femenina*, pp. 53-99. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.
- LÓPEZ, Marián (1994) "Arte y heroísmo en los últimos años: la cuestión femenina". En *Arte, Individuo y Sociedad*, 6, pp. 117-127. Madrid, Editorial Complutense. Disponible en web: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157980>
- LÓPEZ, Marián (2011) *Memoria, ausencia e identidad: el arte como terapia*. Madrid, Eneida.
- LÓPEZ, Marián (2011) *Mulier me fecit: Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid, horas y HORAS.
- MARÍN, María Ángeles (2002) "La construcción de la identidad en la época de la mundialización y los nacionalismos". En Bartolomé, Margarita (coord.) *Identidad y ciudadanía: Un reto a la educación intercultural*, pp. 27-49. Madrid, Narcea.
- MARTI, Sacramento y PESTAÑA, Ángel (1983) *Sexo: naturaleza y poder*. Madrid, Nuestra Cultura.
- MAYOBRE, Purificación (s. f.) "La construcción de la identidad personal en una cultura de género". Disponible en web: http://webs.uvigo.es/pmayobre/indicearticulos.htm#el_problema_de_la_identidad_femenina_y_los_nuevos_mitos
- MAYOBRE, Purificación (2006) "La formación de la identidad de género: Una mirada desde la filosofía". En Esteve, J. M. y Vera, J., *Educación Social e Igualdad de Género*, pp. 21-59. Málaga, Ayuntamiento de Málaga. Disponible en web: <http://webs.uvigo.es/pmayobre/indicearticulos.htm#identidad>
- McDOWELL, Linda (2000) *Género, identidad y lugar: Un estudio de las*

geografías feministas. Madrid, Cátedra.

RENAU, M^a Dolors (2009) *La voz pública de las mujeres: Contra la "naturalidad" de la violencia, feminizar la política*. Barcelona, Icaria.

ROMITO, Patrizia (2007) *Un silencio ensordecedor. La violencia oculta contra mujeres y niños*. Madrid, Montesinos.

RUIZ, Emma (1998) "Subjetividad femenina". En *Espiral, septiembre-diciembre, año/vol. V, N^o 13*, pp. 143-160. Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara.
Disponible en web:
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13851306#>

SALINAS, Dolores (1996) *La construcción social de la identidad sexual de la mujer, un análisis multirrepresentativo*. Tesis doctoral.

Director: Emilio Lamo de Espinosa Michels de Campourcin. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Sociología, Departamento de Teoría Sociológica.

SAU, Victoria (1993) *Ser mujer, el fin de una imagen tradicional*. Barcelona, Icaria.

SCHICKENDANTZ, Carlos (ed.) (2006) *Mujeres, identidad y ciudadanía: Reflexiones sobre género y sexualidad*. Córdoba (Argentina), Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.

TAHUA, José Luis (comp.) (2009) *Aportes para una construcción de identidad*. Tunja, UPTC.

TAYLOR, Charles (2003) *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona, Paidós.

VIOLI, Patrizia (1991) *El infinito singular*. Madrid, Cátedra.

CAPÍTULO

4.

**PERSPECTIVA
FEMINISTA EN
ARTETERAPIA**

4. PERSPECTIVA FEMINISTA EN ARTETERAPIA

4.1 Mujeres y salud

- 4.1.1 Los estudios de salud y género
- 4.1.2 Determinantes de salud con enfoque de género
- 4.1.3 Mujeres y salud mental

4.2 La terapia desde una perspectiva feminista

- 4.2.1 Historia y desarrollo
- 4.2.2 Algunos conceptos clave
- 4.2.3 El proceso terapéutico
- 4.2.4 Técnicas de intervención
- 4.2.5 Contribuciones de la terapia feminista
- 4.2.6 Limitaciones y críticas a la terapia feminista
- 4.2.7 Diferencias entre terapia feminista y terapia no sexista
- 4.2.8 The Feminist Therapy Institute

4.3 Investigaciones en arte y en terapia desde una perspectiva feminista

4.4 Arteterapia y grupos de trabajo con mujeres

- 4.4.1 Mujeres con cáncer de mama
- 4.4.2 Mujeres mayores
- 4.4.3 Mujeres que han sufrido abuso sexual
- 4.4.4 Mujeres con trastornos de la conducta alimentaria
- 4.4.5 Mujeres con pocos recursos, en ambientes marginales, inmigrantes, etc.

4.5 Bibliografía consultada

4.6 Anexos

Las artes y la terapia ayudan a explorar las relaciones entre las experiencias individuales y el entorno, el contexto en el que nos encontramos. Las experiencias personales están interrelacionadas con el medio que nos rodea. El feminismo denuncia que la imagen que una mujer tiene de sí misma está modelada por la opresión social y la discriminación sexual. La terapia feminista se da cuenta del daño psicológico que produce el sexismo en las mujeres y busca proporcionarles un espacio donde puedan descubrir su poder personal y recuperar el sentido de sí mismas.

En arteterapia, las imágenes pueden ser un canal para la auto-exploración, y servir como medio de transformación personal, y también pueden utilizarse para tratar de producir un cambio político y cultural en la realidad de las mujeres.

La construcción de la diferencia de género oprime y presiona a los hombres y a las mujeres. Las normas sociales al respecto son opresivas y pueden convertirse para ambos en una fuente de conflicto y ansiedad. Estas normas y la construcción de esta diferencia las encontramos manifestadas en las imágenes y textos que nos rodean cada día. Es importante tratar de conocerlas, descubrirlas y exponerlas, para así desactivarlas, destruirlas.

Las representaciones que se hacen de las mujeres son importantes en el contexto de la relación terapéutica, puesto que influyen en la clase de tratamiento que se las ofrece. El género, así como la raza y la clase social, determinan las opciones de diagnóstico y tratamiento.

Haciendo un estudio de la evolución del discurso dominante en psiquiatría sobre la supuesta naturaleza femenina se puede observar cómo, en resumen, las mujeres han sido representadas históricamente como más controladas por su biología que los hombres, así como amenazadoras del orden moral y la estabilidad social; a menudo se ha asociado mujer con patología, tendiendo a medicar a las mujeres. Pero, sobre todo, también se comprueba con qué facilidad esas ideas están sujetas a cambio, y cómo son hijas de un determinado momento histórico y cultural.

Una importante parte de la identidad de las mujeres se forma por las representaciones de mujeres que nos rodean. En éstas, la mujer casi siempre suele ser el *objeto* de la mirada masculina, frente a la posición de *sujeto* del hombre (objeto-pasivo / sujeto-activo). Femenino se ha relacionado durante mucho tiempo (y, lamentablemente, aún sigue haciéndose, sólo hace falta ver los anuncios de la televisión o de las revistas, o algunas películas...) con pasividad, incapacidad para

defenderse, objeto sexual... Hay que rechazar todos estos modelos y crear otros alternativos.

Hoy en día las y los arteterapeutas hacen ver a su cliente que no es una persona neurótica, sino alguien que ha sido afectada negativamente por unas normas sociales no racionales, y

se le capacita para que tenga una percepción más clara de sí misma dentro de la sociedad. El proceso de arteterapia debe capacitar a las mujeres para entender, cuestionar y desafiar las condiciones sociales y culturales que son responsables de que se las defina como “locas” o “desviadas”.

4.1 Mujeres y salud

Como bien señala Christiane Northrup (2000: 33), el estado de salud de las mujeres está relacionado con la cultura en la que viven y la posición que ocupan en ella, además de con el modo personal en que llevan su vida.

Las desigualdades sociales por razón de género tienen un impacto negativo en la salud de las mujeres. Para comprender e incorporar el enfoque de género a la salud es necesario considerar antes qué entendemos por **género**. Así como el término sexo se deriva de las características biológicamente determinadas, relativamente invariables del hombre y de la mujer, el concepto género se utiliza para señalar las características socialmente construidas que constituyen la definición de lo masculino y lo femenino en las distintas culturas y podría entenderse como la red de rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores y conductas que diferencian a los hombres de las mujeres y viceversa.

Por otra parte, la definición de salud y enfermedad no es necesariamente la misma en distintos momentos históricos ni en distintas culturas. El

concepto de **salud** ha cambiado notablemente a lo largo de los tiempos, dependiendo de los parámetros utilizados para la definición del mismo.

“La Salud es un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades”(http://www.who.int/es/). Esta definición fue ofrecida por la Organización Mundial de la Salud (O.M.S.) en 1948. Existe una gran diferencia entre las teorías de los años treinta y la formulación de la O.M.S. a finales de los cuarenta: se pasa de entender la salud como la ausencia de enfermedad, en una formulación negativa, a una concepción positiva, viéndola como un conjunto de elementos deseables que ayudan al bienestar de una persona, entendida ésta desde una perspectiva integral.

En 1984 la O.M.S. formula una nueva definición de salud: “el alcance del que un individuo o grupo es capaz, por un lado, para realizar sus aspiraciones y satisfacer sus necesidades y, por otro, para cambiar o hacer frente al ambiente. La salud es, por tanto, vista como un recurso para la vida diaria, no el objetivo de la

vida, es un concepto positivo que enfatiza los recursos sociales y personales, así como las capacidades físicas.”

La Organización Panamericana de la Salud (O.P.S.) llama **salud con enfoque de género** al análisis, valoración e interpretación de las interacciones biológicas y sociales que sitúan en una posición de ventaja o de desventaja relativa para uno u otro sexo con relación a la salud.

El enfoque de género aporta una perspectiva crítica de la salud, favorece una visión holística y trata de explicar las formas de vivir, de enfermar y morir de hombres y mujeres con el objeto de reorientar las intervenciones y alcanzar el mejor nivel posible de salud y bienestar y reducir las inequidades en salud por razón de género.

La **equidad de género en salud** significa la ausencia de disparidades innecesarias, evitables e injustas entre mujeres y hombres. Es decir, que hombres y mujeres tienen las mismas oportunidades de disfrutar de las condiciones de vida y servicios que les permiten gozar de buena salud, sin enfermar, discapacitar o morir por causas que son injustas y evitables.

Las desviaciones que se producen en los estudios de la salud sin perspectiva de género se conocen como **sesgos de género** y tienen consecuencias negativas para la salud de las personas, sobre todo de las mujeres. Tienen que ver en la mayoría de los casos con la perpetuación de ópticas deterministas y biologicistas de la realidad de las mujeres que suelen permanecer invisibles para los propios profesionales. Pero, además,

en esta conducta influye también el hecho de que no se perciben como negativas y/o se replantean en profundidad lo que en antropología de la medicina ha sido definido como presunciones culturales o ideológicas que confieren “cientificidad” a la biomedicina. Estos principios están directamente relacionados con la visión positivista de la enfermedad que se asienta en Occidente a lo largo del siglo XIX. Algunos ejemplos citados por Esteban (2006) son:

- La definición médica de enfermedad como desviación de una norma biológica; cuando es fundamental contemplar de forma relacionada las dimensiones biológica, social y cultural de las enfermedades.
- La doctrina de que existe una etiología específica de las enfermedades; cuando habría que cuestionar que esté formulada como básicamente unicausal e implementar modelos multicausales.
- La noción de que las enfermedades son universales; cuando algunas comparaciones etnográficas como, por ejemplo, las realizadas en torno a la menopausia muestran que el único aspecto generalizable en este caso es el descenso de estrógenos y la desaparición de la menstruación.
- La idea de que la medicina es neutral; cuando sería mejor reconocer la situación y parcialidad de los análisis científicos, y promover el debate entre las distintas propuestas y la búsqueda de un conocimiento interdisciplinar y negociado.

- La dicotomía mente/cuerpo, hombres/mujeres, masculino/femenino, razón/emoción, cultura/naturaleza...; cuando podrían ir ensayándose análisis que pusieran en discusión las categorías binarias del pensamiento occidental.

Otra autora, M^a del Pilar Sánchez (2011), al hacerse la pregunta de si se trata con equidad la salud de mujeres y hombres, concluye que, a menudo, las mujeres han sido invisibles. Esta invisibilidad se ha manifestado en:

- a) La investigación sobre la salud. Por ejemplo, en los ensayos clínicos se ha asumido con frecuencia que los resultados eran extrapolables tanto a hombres como a mujeres.
- b) La formación de profesionales de la salud, que sufren la ausencia casi absoluta de formación específica con perspectiva de género de forma central y reglada.
- c) Los cuidados asistenciales, que a veces no son los mismos, a igualdad de enfermedad.

Los sesgos de género pueden, según esta misma autora, manifestarse de tres formas:

- Se supone igualdad entre los sexos cuando no la hay.
- Se suponen diferencias cuando hay igualdad.
- Limitación a un área: la reproductiva.

La salud humana y en especial la salud de las mujeres ha estado

mediatizada por las relaciones de poder, tanto por las influencias patriarcales en el desarrollo de las ciencias de la salud, como por el proceso de victimización de las pacientes, que se han convertido más en objetos de medicalización que en agentes de sus propios cambios saludables (Valls-Llobet, 2010).

Según la doctora Valls-Llobet (2010: 16-17), el primer problema al abordar la salud de las mujeres y su empoderamiento (si pueden o no ser protagonistas de sus vidas) se ha producido por quiénes han impartido o han decidido cómo era la salud. Han sido fundamentalmente los estudios que han partido de las Facultades de Medicina los que han iniciado la concepción del estado de salud y de lo que es enfermedad. Estos estudios han nacido principalmente a partir de las personas hospitalizadas, que en su mayoría han sido hombres. Por lo tanto, la mayoría de conocimientos médicos provienen de la patología masculina. Las ciencias de la salud han sido investigadas y analizadas con miradas que contienen también sesgos de género. El primer modelo de estudio de la Medicina ha sido el que plantea que las enfermedades no tienen sexo, que hombres y mujeres son iguales y que no hay diferencias en el enfermar, ni por razones biológicas ni por razones sociales. Estudiando a los hombres ya estaban estudiadas todas las mujeres, menos en el embarazo y el parto; ésta era la única diferencia que formaba parte de los estudios básicos de medicina y profesiones sanitarias.

A partir de los años 70-80 del siglo XX, una corriente científica, fundamentalmente feminista, empezó a plantear que la salud de las mujeres dependía de problemas sociales y

culturales, de la discriminación y la violencia que habían sufrido y que, por lo tanto, los problemas de salud eran fundamentalmente sociales. Aunque partían de la base de que biológicamente hombres y mujeres éramos iguales, que el problema diferencial estaba en la violencia social o en la discriminación social.

Minimizar las diferencias biológicas nos aleja de la realidad también, ya que en ellas se manifiestan tanto las influencias culturales y medioambientales, como las genéticas asociadas a las diferencias endocrinológicas entre mujeres y hombres, casi individualizadas en cada ser humano por su historia clínica y su biografía.

Históricamente, la naturaleza del poder médico se constituyó negando la experiencia y la sabiduría de las matronas y sanadoras que fueron consideradas brujas, negando la presencia de las mujeres en la ciencia médica, aunque existe constancia de su ejercicio desde la antigüedad.

Coincidimos con Northrup (2000: 39) en que no puede producirse curación para las mujeres mientras no hagamos un análisis crítico y cambiemos algunas de las creencias y suposiciones culturales que inconscientemente heredamos e interiorizamos. No podemos esperar recuperar nuestra sabiduría corporal y nuestra capacidad innata para crear salud sin comprender primero la influencia de nuestra sociedad en lo que pensamos de nuestro cuerpo y en nuestra manera de cuidarlo. Algunas de esas creencias de nuestra cultura y sociedad (del patriarcado) con respecto a la mujer y salud, según Northrup (2000: 44), son:

1. La enfermedad es el enemigo.
2. La ciencia médica es omnipotente.
3. El cuerpo femenino es anormal.

La doctora Carme Valls-Llobet (2010) afirma que las mujeres han sido consideradas inferiores, invisibles respecto a su realidad psicosocial y se ha tratado de mantenerlas bajo control para que no se desvíen de la norma marcada por la ciencia androcéntrica. Para conseguirlo se hacen pasar por ciencia las tres reglas del patriarcado (denominadas así por Pastor, 2004: 223):

- Naturalización de la diferencia sexual como inferioridad, dejando como natural el hecho de que lo masculino está unido a la agresividad, al poder y a la dominancia, frente a la pasividad, sumisión y debilidad de lo femenino.
- Fragmentación del cuerpo y de la experiencia: los sujetos (principalmente las mujeres, aunque también les sucede a algunos hombres) no pueden relatar ni la propia evolución de sus síntomas, ni sus experiencias en relación con su cuerpo y sus dolencias, y acompañado por la extrema especialización de la medicina y la visión tecnológica del cuerpo con exploraciones cada vez más sofisticadas, la relación con la asistencia sanitaria acaba diluyendo la experiencia y fragmentando los cuerpos, y aplicando tratamientos para los síntomas, a veces incompatibles entre sí. Nada más lejos de la visión del cuerpo como organismo en el que todo está en relación.
- Objetualización de los sujetos: las mujeres, y ya bastantes hombres,

pasan a ser objetos de mercado para ser poseídas/os y manipuladas/os, a través de los cosméticos, la cirugía, la industria de la moda y medicalizaciones varias.

4.1.1 Los estudios de salud y género

El estudio de las desigualdades de género en la salud es un ámbito de investigación en expansión, tanto en el campo de las ciencias biomédicas como sociales. En nuestro país se han multiplicado en los últimos años las reuniones y publicaciones científicas en las que, de un modo específico o no, se exponen este tipo de temáticas, y se han ido consolidando las redes de expertos/as en género. Cada vez es más frecuente que sociólogos/as y antropólogos/as jóvenes, sobre todo mujeres, se decanten por objetos de estudio relacionados con las diferencias de género, e incluso que investigadores/as ya consolidados hagan sus primeras incursiones en dicha especialidad (Esteban, 2006).

Siguiendo a Esteban (2006), este fenómeno tiene que ver con cuestiones muy diversas: la constatación de diferencias en los indicadores de salud de hombres y mujeres, tanto en lo que se refiere a la morbi-mortalidad y utilización de servicios sanitarios como a los hábitos de salud; la presencia creciente de mujeres en la universidad; la búsqueda continua de nuevos objetos de estudio. Pero es también consecuencia de la calidad de las contribuciones, preguntas y críticas feministas, que han desafiado y enriquecido a la ciencia en su conjunto.

Si consultamos algunas estadísticas referentes a la mortalidad/esperanza de vida (Sánchez, 2011), podemos comprobar que la esperanza de vida de las mujeres es superior a la de los hombres, aunque la distancia en media de años entre uno y otro grupo varía según las condiciones sociales. En los lugares donde las condiciones de salud en general son peores, especialmente las relacionadas con la mortalidad de las mujeres a causa del parto o complicaciones derivadas del mismo, las diferencias entre hombres y mujeres disminuyen. Hemos de tener en cuenta que un aumento de la longevidad no se corresponde necesariamente con un aumento de los años vividos en buen estado de salud.

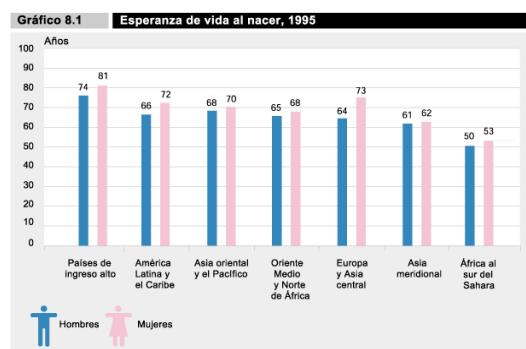


Fig. 1. Esperanza de vida al nacer, 1995.

La forma de enfermar de mujeres y hombres también presenta diferencias, como vemos reflejado en los dos cuadros siguientes. Las patologías, factores de riesgo y motivos de consulta de ambos varían:

Cuadro 1.2 Causas principales de la carga de morbilidad (AVAD) para hombres y mujeres ≥ 15 años, todo el mundo, 2002

Hombres	% AVAD	Mujeres	% AVAD
1 VIH/SIDA	7,4	1 Trastornos depresivos unipolares	8,4
2 Cardiopatía isquémica	6,8	2 VIH/SIDA	7,2
3 Enfermedades cerebrovasculares	5,0	3 Cardiopatía isquémica	5,3
4 Trastornos depresivos unipolares	4,8	4 Enfermedades cerebrovasculares	5,2
5 Traumatismos por accidentes de tráfico	4,3	5 Catarata	3,1
6 Tuberculosis	4,2	6 Pérdida de oído, comienzo en el adulto	2,8
7 Trastornos por consumo de alcohol	3,4	7 Enfermedad pulmonar obstructiva crónica	2,7
8 Violencia	3,3	8 Tuberculosis	2,6
9 Enfermedad pulmonar obstructiva crónica	3,1	9 Osteoartritis	2,0
10 Pérdida de oído, comienzo en el adulto	2,7	10 Diabetes mellitus	1,9

Fig. 2. Causas principales de la carga de morbilidad para hombres y mujeres en todo el mundo, 2002.

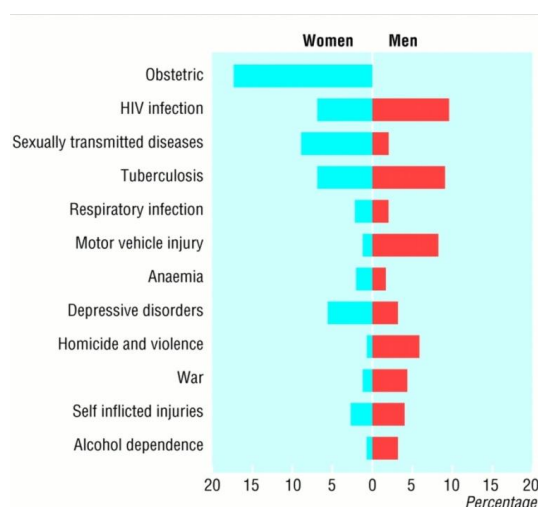


Fig. 3. Porcentaje de tipos de enfermedades en hombres y mujeres adultos entre 15-44 años en los países en desarrollo, 2000.

Con frecuencia se ha constatado que existe una paradoja en la relación mortalidad/morbilidad, puesto que las mujeres tienen peor salud, a pesar de vivir más. Sánchez (2011) señala algunos ejemplos de morbilidad diferencial como:

LAS MUJERES	
Viven más	Mayor número de problemas médicos
Más depresión	Mayores tasas de hospitalización
Más sobrecarga de estrés (familia/trabajo)	Usan más medicamentos prescritos
Más condiciones crónicas como artritis y osteoporosis	Informan de peor salud
Más lesiones y muertes por violencia doméstica	Tienen mayor número de días con actividad restringida

Fig. 4. Ejemplos de morbilidad diferencial

Hyde (1995: 252), citando a Travis (1988), señala que las feministas han criticado el tratamiento que reciben las mujeres en el sistema sanitario.

Podemos resumir estas críticas en los cuatro aspectos siguientes:

1. La relación entre médico y paciente refleja la categoría subordinada de la mujer en la sociedad, de manera que el médico (por regla general, varón) tiene el poder y el control sobre la paciente. La relación se configura de acuerdo con los papeles estereotipados asignados a los géneros. Por ejemplo, la probabilidad de que el médico recete medicamentos psicoterapéuticos, como tranquilizantes, es 1,5 veces superior tratándose de mujeres que si los pacientes son hombres (Svarstad, 1987), lo que quizá refleje el estereotipo de que las mujeres son histéricas o neuróticas.
2. La profesión médica ha participado de manera activa en la discriminación de la mujer, en cuanto al acceso de ésta a la medicina (Walsh, 1977). A principios de siglo, la mayoría de las facultades de medicina se negaban a admitir a las mujeres. La *American Medical Association* no las aceptó hasta 1915. Aunque, en la actualidad, el 31% de los títulos de doctorado en medicina se otorgan a mujeres (Rix, 1988), en general todavía reciben su formación médica en una atmósfera hostil. Por ejemplo, en un estudio sobre el trato otorgado a las mujeres en la facultad de medicina de la universidad de Wisconsin-Madison se descubrió que, con frecuencia, los cirujanos se referían a las médicas residentes de cirugía como a las “faldas”. La categoría de las enfermeras (más del 90% de los

profesionales de enfermería son mujeres) con respecto a los médicos refleja también la categoría superior de las profesiones de predominio masculino y la inferior de aquéllas en las que predominan las mujeres.

3. Con frecuencia, la atención médica que se presta a las mujeres es inadecuada, desagradable o irresponsable. Un ejemplo de ello es el exceso de recetas de tranquilizantes que ya se ha señalado (Starstad, 1987).
4. A menudo, la investigación médica realizada con mujeres es irresponsable. Por ejemplo, se han desarrollado muchos más anticonceptivos para mujeres que para hombres, por lo que los riesgos para la salud que se producen han afectado de manera desproporcionada a las mujeres. Un caso notorio es el del *Dalkon Shield*, un DIU (dispositivo intrauterino), que fue retirado del mercado tras la muerte de 17 mujeres a causa de una enfermedad inflamatoria pelviana, directamente imputable a éste (Travis, 1988). El carácter étnico es también un factor relacionado con el riesgo en las investigaciones. Por ejemplo, las pruebas iniciales de campo de la píldora para el control de la natalidad, cuyos riesgos eran desconocidos, se realizaron con mujeres pobres de Puerto Rico.

4.1.2 Determinantes de salud con enfoque de género

El nivel de salud de una comunidad es dinámico y puede mejorar o

empeorar en función de la presencia de múltiples factores que interaccionan entre sí y con el ser humano.

1. Factores biológicos.

La biología humana engloba todos los acontecimientos relacionados con la salud física y mental que se manifiestan en los seres humanos como consecuencia de su constitución orgánica.

Existen diferencias en la forma de funcionamiento del cuerpo de hombres y mujeres que dan lugar a diferencias en el nivel de salud y en las formas de enfermar y morir. Como se ha señalado, la mirada androcéntrica hace que estas diferencias no se tengan en cuenta en las investigaciones en salud y se cometan sesgos que dan lugar a desigualdades de salud.

Ej: los cambios hormonales / las infecciones de transmisión sexual.

2. Factores del entorno ambiental.

El entorno se identifica con las condiciones de vida, en él se reproduce social y biológicamente el ser humano. La calidad del entorno se refleja en el estado de salud y bienestar de las personas. Pueden identificarse en el entorno circunstancias físicas, económicas, laborales, culturales, sociales, que son muy poco conocidas como determinantes de salud, probablemente como consecuencia de la escasez de investigaciones sistemáticas y rigurosas que incorporen la perspectiva de género.

3. Factores económicos, sociales y políticos.

Aunque son muchos los factores económicos, sociales y políticos que pueden considerarse en el

análisis del entorno desde esta perspectiva, destacan la pobreza, la violencia y las condiciones de trabajo como paradigmas de la discriminación de las mujeres y la magnitud y gravedad de los efectos sobre su salud y bienestar.

4. Factores relacionados con los estilos de vida.

El término estilos de vida se utiliza para designar la manera general de vivir basada en la interacción entre las condiciones de vida y las pautas individuales de conducta determinadas por factores socioculturales y características personales.

Ej: la activ. física y el deporte de grupo se potencian en niños y no en niñas / la distribución del tiempo es diferente para hombres y mujeres.

5. Factores relacionados con sistemas de atención a la salud.

La aceptación de la salud como un concepto dinámico relacionado con la calidad de vida y el bienestar dependiente de múltiples factores requiere necesariamente de cambios en la concepción de los servicios sanitarios.

El enfoque predominante en los sistemas de atención a la salud centra su atención fundamentalmente en los determinantes biológicos, sin tener en cuenta las diferencias entre hombres y mujeres ni los factores contextuales que condicionan la vida y las formas de enfermar y morir de unos y otras, hechos que contribuyen al desarrollo de sesgos de género en salud. Desde el sistema sanitario y debido a su biología, se ha

asignado la salud reproductiva únicamente a las mujeres.

Ejemplo: la medicalización de los procesos fisiológicos normales de las mujeres: en la menopausia, en las mujeres de edad...

4.1.3 Mujeres y salud mental

Las mujeres son las principales consumidoras de toda clase de terapias, así como la proporción más numerosa de estudiantes y profesionales que asisten a cualquier curso y actividad de corte psicológico. Los servicios asistenciales cuentan en sus plantillas de colaboradores con un número siempre superior de mujeres con respecto al de hombres. No obstante este evidentiísimo fenómeno de feminización de la Salud Mental, no son las mujeres las protagonistas principales a la hora del planteamiento o de la confección de políticas asistenciales para los problemas que aquejan a las mujeres (Burin: 2000).

El propio sistema de salud público de la Seguridad Social fomenta, de forma indirecta, que se mantenga el discurso patriarcal y que se excluya la terapia de orientación feminista. Esto ocurre porque sólo cubre determinados servicios médicos. En el área de la salud mental sólo cubre las consultas de los psiquiatras. De este modo, las mujeres que necesitan un tipo de terapia y no tienen recursos económicos para buscar una alternativa de pago no pueden elegir: han de acudir al psiquiatra.

La psiquiatría, como ya hemos dicho, es un área dominada por hombres y se centra en causas psicopatológicas. Las feministas han denunciado que se basa en prejuicios de sexo y en

estereotipos sobre las mujeres, inventando complicados sistemas de clasificación (que colocan la etiqueta de 'normal' o 'no normal' según las preferencias masculinas sobre cómo les gustaría que fuesen las mujeres, no cómo son realmente), pero sin intentar comprender las circunstancias que hacen que las mujeres se sientan oprimidas. Mientras las teorías psiquiátricas sitúan el problema de la enfermedad dentro del individuo que la padece, las críticas a la psiquiatría lo trasladan dentro de la sociedad: la persona sufre como consecuencia de las presiones sociales.

Las ideas desarrolladas por la psiquiatría sobre la mujer se basan en creencias y conceptos misóginos, casi

cualquier característica considerada como "femenina" puede ser fácilmente redefinida como un síntoma de enfermedad mental. Algunos diagnósticos se asignan en psiquiatría mucho más a menudo a mujeres que a hombres, como la depresión, la disfunción sexual, las fobias simples, los estados de ansiedad, el desorden de personalidad múltiple, el desorden de personalidad límite (*borderline*), el desorden de personalidad dependiente, etc. Los síntomas que sirven para detectar estas enfermedades mentales, como la dependencia, la emotividad o el miedo a estar solo, se consideran en nuestra sociedad como componentes esenciales de la feminidad.

4.2 La terapia desde una perspectiva feminista

En la terapia feminista los problemas de las/os clientes se entienden dentro de un contexto sociopolítico y cultural que retira el poder a las mujeres. Se han considerado en muchas ocasiones las causas intrapsíquicas como las fundamentales a la hora de explicar problemas psicológicos, infravalorándose las condiciones sociales responsables en parte de los mismos (Rodríguez y Polo, 2002).

Los hombres también pueden ser terapeutas en este tipo de terapia cuando abrazan los principios e incorporan las prácticas feministas en su trabajo. Esto supone estar dispuestos a hacer frente al comportamiento sexista en sí mismos y en otros, redefinir la masculinidad y la feminidad de acuerdo con valores que van más allá de los tradicionales,

trabajar para establecer relaciones igualitarias y apoyar activamente los esfuerzos de las mujeres para crear una sociedad justa.

La terapia de perspectiva feminista se centra en los efectos sociales y políticos de los estereotipos asignados a las mujeres, más que buscar una anormalidad psicopatológica, como hace la psiquiatría. Según Sturdivant (1980: 55), ofrece una explicación alternativa a los problemas de las mujeres, las libera de los estereotipos sexuales tradicionales, minimiza la diferencia de poder entre terapeuta y cliente y reclama el derecho de una persona a actualizarse a sí misma en un momento de su vida.

Coincidimos con Victoria Sau (2004: 114) en que todos los seres humanos son susceptibles de padecer, en algún momento de su vida, un trastorno mental o de la personalidad, un estado depresivo o algún conflicto psicológico. Pero si además la sociedad está estructurada jerárquicamente, es probable que algunas dolencias estén mayoritariamente asociadas al rango o lugar que cada cual ocupa en el organigrama social.

Según Rachel T. Hare-Mustin (Goodrich et al., 1989: 10 y 9), la perspectiva de los/as terapeutas feministas se traduce en un modelo en el que las quejas de las mujeres no son consideradas insignificantes, no se culpa a las mujeres por los problemas de la familia y no se las alienta a soportar matrimonios malsanos y peligrosos. Es un método que prescinde de los modelos estáticos de la teoría de los roles sexuales, el funcionalismo y las etapas del desarrollo psicosexual. El problema de la subordinación de las mujeres en la sociedad ha sido marginado, malentendido e ignorado en la terapia. La terapia feminista verdaderamente coloca a la familia y al individuo dentro del contexto social de una manera que rara vez han logrado los métodos anteriores.

El sistema de salud mental continúa adjudicando causas patológicas a las enfermedades mentales de las mujeres, en lugar de analizar la situación social, política y económica en la que están subordinadas. Las y los arteterapeutas deben hacer suya la terapia feminista para ayudar a sus clientes a enfrentarse a temas que las han hecho sentir mal. Desde este punto de vista, la enfermedad de la mujer se considera una reacción

comprensible ante su posición subordinada en la sociedad.

4.2.1 Historia y desarrollo

La terapia feminista se ha desarrollado de una manera popular, respondiendo a los desafíos y las necesidades emergentes de las mujeres. No existe ninguna figura individual que se pueda identificar como la fundadora de este enfoque, y su historia es relativamente breve. Aun así, los comienzos de la terapia feminista pueden localizarse en el movimiento de mujeres de los años 60, cuando éstas empezaron a unir sus voces para expresar su insatisfacción con la limitante naturaleza de los roles tradicionales femeninos.

En los años 70 apareció un gran número de investigaciones sobre sesgos de género que contribuyeron a fomentar las ideas de la terapia feminista, y algunas organizaciones (como la *Association for Women in Psychology* o la *American Psychological Association*) empezaron a favorecer su desarrollo. Victoria Sau (*Ibídem*, p. 115) señala a I. K. Broverman como la primera profesional de la psicología en reunir en 1970 pruebas de las actitudes sexistas de los psicoterapeutas. Entre éstas encontró, por ejemplo, diagnósticos de inadaptación en mujeres políticamente activas y de izquierdas. También cita una afirmación de Phyllis Chesler en 1972, alegando que había dos sistemas de medida de la salud mental: para blancos y para negros; para ricos y para pobres; para hombres y para mujeres. Lo que les pasaba a los hombres era más grave, o sea, más importante.

Thelma J. Goodrich *et al.* (1988), en su libro sobre terapia familiar feminista, señalan el caso de las mujeres casadas. El matrimonio como situación de riesgo para las mujeres fue denunciado por Jessie Bernard en 1971; Leon Eisenberg lo menciona en 1978. Si a las casadas se les ocurre quejarse se encuentran con que la formación recibida, más todo su entorno social (familia, amistades, medios de comunicación) les recuerdan que su vida es buena, así que algo debe de ir mal dentro suyo, la única culpable.

En 1984, John Nicholson comenta la susceptibilidad a la neurosis alrededor de los treinta y cinco años. Hasta esa edad las mujeres solteras corren un riesgo mucho menor de contraer una neurosis grave, no sólo en comparación con las casadas, sino también con los hombres casados y solteros (Sau, *Op. Cit.*, p. 115). Los años 80 estuvieron marcados por los esfuerzos en definir la terapia feminista como una entidad de derecho propio. La terapia individual comenzó siendo la forma más habitual de trabajo, pero más tarde se fueron creando grupos específicos para tratar problemas particulares como la imagen corporal, las relaciones abusivas, los trastornos de la conducta alimentaria, el incesto y el abuso sexual, entre otros. Las filosofías feministas que servían de guía a la práctica terapéutica también se fueron haciendo cada vez más diversas.

4.2.2 Algunos conceptos clave

Lenore E. A. Walker (1990) señala como algunos de los principios de la terapia feminista los siguientes:

1. Relaciones igualitarias entre pacientes-clientes y terapeutas. Sirven como modelo para las mujeres, que desarrollan de esta forma la responsabilidad de establecer relaciones de igualdad con los demás en lugar de adoptar el rol tradicional femenino, pasivo y dependiente.

El/la paciente-cliente es un/a experto/a en su propia vida y sabe lo que es mejor para él/ella.

2. La/el terapeuta feminista se centra en potenciar las fortalezas de las mujeres más que en remediar sus debilidades.
3. El modelo feminista no está orientado a la patología ni a culpabilizar a las víctimas de abusos.
4. Las/os terapeutas feministas aceptan y validan los sentimientos de sus clientes. Son también más autorreveladores que otros/as terapeutas, traspasando la barrera que suele separar a pacientes-clientes de terapeutas.

Otras ideas importantes en terapia feminista son:

- Formar al/a la paciente-cliente sobre el proceso terapéutico.
- Desafiar los modos tradicionales de asesoramiento psicológico.
- Asumir que el cambio individual ocurrirá más fácilmente a través de un cambio social (se anima al/a la paciente-cliente a tomar parte en alguna acción social).

Nancy L. Murdock (2009) diferencia entre principios y objetivos de la terapia feminista. Como fundamento de la práctica de este tipo de terapia esta autora destaca los siguientes principios, entendiendo que se solapan unos con otros:

- Lo personal es político.
- Las relaciones personales y sociales son interdependientes.
- Las definiciones de dolor y “enfermedad mental” se reformulan.
- Las/os terapeutas feministas utilizan un análisis de la opresión integrado.
- La relación terapéutica es igualitaria.
- Las perspectivas y experiencias de las mujeres son valoradas.

Y en el caso de los objetivos y metas:

- Incrementar la conciencia del proceso de socialización dentro de un rol de género del/de la cliente.
- Identificar mensajes internalizados relativos al rol de género y reemplazarlos con creencias funcionales.
- Adquirir destrezas para producir cambios en el entorno.
- Desarrollar una extensa gama de conductas que sean elegidas libremente.
- Ayudar al/a la paciente-cliente a reconocer, reclamar y abrazar su poder personal.

Susan Sturdivant (1980) destaca tres características de la psicoterapia de orientación feminista:

1. El rol tradicional femenino sólo puede ser fuente de conflictos.
2. Integración del análisis político en la terapia.
3. Modelos de crecimiento y desarrollo en lugar del de enfermedad-tratamiento-adaptación. Necesidad de la acción más que de la introspección.

Janet Sh. Hyde (1991) señala también las principales características de las nuevas terapias para las mujeres:

- El matrimonio no es un objetivo mejor para la mujer que para el hombre.
- Las mujeres han de ser tan autónomas como los hombres y ellos tan cariñosos y expresivos como las mujeres.
- Negatividad de las conductas prescritas por razón de género.
- Necesidad de incluir un análisis de relaciones de poder.
- Importancia del ambiente o factores sociales sin que ello suponga eludir la propia responsabilidad individual.
- Promover la autonomía psicológica y económica de las mujeres.
- Relación igualitaria entre terapeuta y paciente-cliente.

El objetivo último de la terapia feminista sería contribuir a crear la

clase de sociedad en la que el sexismo y otras formas de discriminación ya no sean una realidad. Las/os terapeutas feministas luchan por conseguir la transformación del/de la cliente y también de la sociedad, como un todo. Las/os terapeutas feministas ayudan a las/os pacientes-clientes a reinterpretar la salud mental de las mujeres (“despatologizarla”) y a cambiar la sociedad de modo que se respeten las voces y se valoren las cualidades de las mujeres.

4.2.3 El proceso terapéutico

La terapia feminista no sólo proporciona un modelo que da poder a las mujeres que son tratadas como una minoría oprimida en la sociedad, sino que también es adecuada para hombres, que están coartados por el rol de sexo que se supone deben representar. Para ellos la mayoría de las normas sociales requieren fuerza, autonomía, competición y una expresión limitada de la vulnerabilidad, la sensibilidad y la empatía.

Tanto hombres como mujeres se benefician de una terapia en la que se sopesan los costes y beneficios del comportamiento según el rol prescrito, a la vez que se ofrece la oportunidad de explorar alternativas emocionales o actitudinales más flexibles.

Siguiendo a Sau (*Op. Cit.*, p. 115-16), el punto de partida de cara a la psicoterapia se basa en las siguientes premisas:

1. Promoción de los papeles tradicionales y asignados de género como solución.

2. Expectativas y devaluación de las mujeres: crítica a la respuesta asertiva, la agresividad, la actividad y afines. Se usa en psicoterapia individual y de grupo.
3. Uso sexista de los conceptos psicoanalíticos al uso –que ya lo son de por sí– por parte de profesionales de distinta formación, como por ejemplo, clase de orgasmo, actividad como equivalente de masculinidad, reivindicación como forma de victimismo o mujer fálica.

4.2.4 Técnicas de intervención

Las/os terapeutas feministas emplean diferentes técnicas, aunque todas tienen en común el aumentar la consciencia de las mujeres o los hombres para que puedan diferenciar si lo que les ha sido enseñado es socialmente aceptable o es deseable y qué es realmente saludable para ellas/os. Las técnicas incluyen:

- Rol de género: análisis e intervención. Se explora el impacto que las expectativas del rol de género han tenido en la vida del/de la paciente-cliente. Se le ayuda a entender mejor el modo en que los problemas sociales afectan a sus propios conflictos.
- Poder: análisis e intervención. Se enfatiza la diferencia de poder entre hombres y mujeres en la sociedad. Se acompaña al/a la paciente-cliente en el reconocimiento de las diferentes clases de poder que posee y cómo él/ella u otros/as ejercen poder.

- Biblioterapia. Se recomienda la lectura de libros que tratan sobre temas como habilidades de afrontamiento, sexismo, desigualdad de género, la obsesión social con la delgadez, estereotipos que siguen el rol de género, la diferencia de poder entre hombres y mujeres... La terapia puede potenciarse por las reacciones que surjan ante estas lecturas.
- Auto-revelación por parte del/de la terapeuta. Ayuda a equilibrar la relación terapéutica. Implica una cierta calidad de presencia del/de la terapeuta en las sesiones. Pueden discutirse valores, creencias sobre la sociedad o intervenciones terapéuticas.
- Entrenamiento en asertividad. El/la paciente-cliente puede con esta herramienta hacerse más consciente de sus derechos en relación con los/as otros/as, trascender los roles estereotipados de género, cambiar creencias negativas y realizar modificaciones en su vida diaria.
- Re-enmarcar. Supone realizar un cambio de “culpar a la víctima” a considerar los factores sociales del entorno que contribuyen al problema del/de la paciente-cliente.
- Re-etiquetar. Consiste en cambiar la etiqueta aplicada sobre algún comportamiento o alguna actitud del/de la paciente-cliente (generalmente, la evaluación cambia de negativa a positiva).
- Trabajo de grupo. Esta forma de trabajo ayuda a las personas a experimentar su conexión con otras y a compartir vivencias similares.

4.2.5 Contribuciones de la terapia feminista

Antes, la relación terapéutica era desigual en cuanto a poder: la mujer paciente-cliente ocupaba un lugar subordinado respecto al terapeuta, que solía ser un hombre. La terapia desde una perspectiva feminista propone que la diferencia de poder sea dirigida y conocida, así como la mínima necesaria. La paciente-cliente debe participar activamente en elegir al/a terapeuta más adecuado/a a sus necesidades, en negociar los objetivos de la terapia y en evaluar el resultado. La paciente-cliente es la experta en sí misma (al contrario que en la terapia tradicional, en la que el experto era el terapeuta).

En la terapia feminista se recalcan las habilidades y cualidades de la paciente-cliente, no su supuesta patología, y se utilizan recursos para aumentar el desarrollo de destrezas que le ayuden a cambiar, evolucionar y dirigir su vida (la terapia no se considera como lo único que puede ayudar a las mujeres, se les anima a que se desarrollen por otras vías).

La terapia feminista contribuye a la toma de conciencia del impacto opresivo del contexto cultural sobre las personas.

La perspectiva feminista en la comprensión del uso del poder en las relaciones tiene también aplicaciones para entender las desigualdades debidas a factores raciales y culturales.

Las/os terapeutas feministas trabajan para fomentar el cambio y no la adaptación al status quo.

4.2.6 Limitaciones y críticas a la terapia feminista

Las/os terapeutas feministas no adoptan una postura neutral. Son partidarios/as de un cambio concreto en la estructura social, especialmente en las áreas de la igualdad, el poder en las relaciones, el derecho a la autodeterminación, la libertad de ejercer una profesión fuera del hogar y el derecho a una educación.

Las/os pacientes-clientes pueden pagar un precio muy alto cuando su visión del mundo se quebranta por los principios feministas. Si, por ejemplo, su cultura valora los roles de género tradicionales, su vida puede hacerse más difícil al desear una mayor igualdad. También al trabajar en terapia con una relación más igualitaria se pueden violar normas culturales.

El modo de enfocar los problemas del/de la paciente-cliente puede hacerse desde una perspectiva social y cultural y tratarse, en cambio, de una experiencia individual.

4.2.7 Diferencias entre terapia feminista y terapia no sexista

Las terapias feministas y no sexistas pueden caracterizarse como aquéllas que permiten a los clientes determinar sus propios destinos sin la construcción de estereotipos de papeles asignados a los sexos, culturalmente prescritos, basados en supuestas diferencias biológicas. Ambos enfoques intentan facilitar la igualdad (en cuanto a poder personal) entre mujeres y hombres. Existen algunas diferencias entre ambos que exponemos a continuación (fuente:

<http://www.proyectopv.org/2-verdad/terapiafem.htm>):

Valores y supuestos básicos de la terapia no sexista:

- e) El/la terapeuta debe ser consciente de sus propios valores.
- e) No existen las conductas prescritas propias de papeles asignados a los géneros.
- e) No se considera patológica la inversión de los papeles asignados a los géneros (por ejemplo, la mujer que aporte el sustento y el varón dedicado a la casa).
- e) No se considera que en la terapia el matrimonio constituya un objetivo mejor para una mujer que para un varón.
- e) Se espera que las mujeres sean tan autónomas y asertivas como los varones, y que estos sean tan expresivos y cariñosos como las mujeres.
- e) Se rechazan las teorías de la conducta basadas en diferencias anatómicas.

Ídem terapia feminista:

1. La categoría inferior de las mujeres se debe a que tienen menor poder político y económico que los hombres. El análisis del poder es fundamental para el pensamiento feminista.
2. El origen primario de la patología de la mujer es social, no personal; externo, no interno.
3. La atención que se presta al estrés ambiental como origen principal

de las patologías no se utiliza como vía de escape de la responsabilidad individual.

4. La terapia feminista se opone a la adaptación personal a las condiciones sociales; el objetivo es el cambio social y político.
5. Se considera que la relación entre terapeuta y cliente es igualitaria.
6. Se estimula a los/as pacientes a que expresen su ira y, después, se enfrenten con ella.
7. Las mujeres deben ser económica y psicológicamente autónomas.
8. Las relaciones de amistad, amor y matrimonio deben realizarse en la igualdad de poder personal.
9. Deben desaparecer las diferencias entre conductas “apropiadas” para cada género.

No obstante, en este campo la terminología no está normalizada y algunas terapeutas pueden referirse a sí mismas como terapeutas feministas cuando, en realidad, sus supuestos básicos corresponden a la que aquí hemos denominado terapia no sexista.

Quizá los dos aspectos más fundamentales de la terapia feminista y los que más la distinguen de la psicoterapia tradicional sean los puntos 2 y 4. Con respecto al punto 2, las terapias tradicionales han considerado los problemas de las personas como problemas internos (dentro del individuo) y, de acuerdo con ello, han prescrito cambios personales para conseguir una adaptación mejor. En cambio, las terapias feministas consideran que el

origen de los problemas de las mujeres es externo, derivado de la opresión de la sociedad sobre ellas. De ello se deriva el punto 4: si el origen de los problemas es externo, el objetivo será cambiar la sociedad, no una misma.

4.2.8 The Feminist Therapy Institute

Merece mención especial en el mundo de la terapia feminista el Instituto de Terapia Feminista (The Feminist Therapy Institute: FTI), con sede en Estados Unidos y página web: www.feministtherapyinstitute.org. El FTI tiene miembros de varias nacionalidades, muchas de las cuales desarrollan su labor también como activistas o educadoras. Entre ellos hay psicólogas, trabajadoras sociales, psiquiatras, abogadas, enfermeras, educadoras, investigadoras y otras profesionales que trabajan seriamente para conseguir el fin de la opresión en la sociedad y, en particular, en la práctica terapéutica. Sus orientaciones terapéuticas y sus conceptos del feminismo son variados e inclusivos.

El Instituto fue creado a principios de los años 80 para proporcionar un lugar desde el que organizarse a terapeutas feministas. A través de congresos anuales o bianuales, llamados Institutos Avanzados de Terapia Feminista (Advanced Feminist Therapy Institutes: AFTIs) y publicaciones el FTI contribuye a incrementar el cuerpo de conocimiento y práctica conocido como terapia feminista. Estos congresos se celebran en distintas ciudades de los Estados Unidos. Aparte de las publicaciones a nivel individual de los miembros del

Instituto, como organización también han realizado varias.

El FTI reconoce que el desarrollo humano está determinado por componentes sociales, políticos e históricos además de los individuales (físicos, mentales y familiares). Desde el FTI se trabaja para construir una sociedad libre de cualquier forma de opresión: racismo, sexismo, clasismo, antisemitismo, heterosexismo, etc. Se trata de crear modelos de práctica feminista más diversos, inclusivos y

efectivos para avanzar hacia delante mientras se siguen incorporando sus principios políticos.

La dirección del FTI está abierta a todos sus miembros. Desde la organización se pretende que el poder sea compartido y los cargos expiran tras un año.

En el anexo de este capítulo se incluye una traducción del Código Ético de Terapia Feminista revisado, publicado por el FTI en el año 2000.

4.3 Investigaciones en arte y en terapia desde una perspectiva feminista

A pesar de que los inicios de la terapia feminista se remontan a casi cuatro décadas, en el campo del arteterapia no existe, tal como afirman Susan Joyce (1997) y J. Abbenante (1993), citadas en Hogan (1997: 79 y 80), un modelo de este tipo. La filosofía y la práctica feministas parecen haber estado ausentes por mucho tiempo en la literatura y la formación arteterapéuticas. Susan Joyce (1997: 80) se sorprende por la carencia de investigaciones y publicaciones en arteterapia feminista, sobre todo teniendo en cuenta que a esta profesión se dedican en una gran mayoría mujeres (entre un 90 y un 95% de las/os arteterapeutas).

La arteterapeuta Marlene Talbott-Green (1989, citada por Joyce: 81) señala algunas razones que pueden explicar la falta de autoridad y reconocimiento de una perspectiva feminista en las publicaciones sobre investigación y práctica arteterapéutica, como son: los sesgos de género en la investigación, la

idealización del conocimiento en las ciencias y el deseo de emularlas para asegurarse credibilidad y legitimidad, las políticas editoriales exclusivas y una incapacidad personal en las mentes de los investigadores y terapeutas para incorporar lo femenino.

A pesar de que la profesión de arteterapeuta esté ocupada sobre todo por mujeres, los especialistas de otras profesiones ligadas a la salud mental son predominantemente hombres. Y, además, tanto la investigación como la publicación son dos áreas que siempre han estado mayoritariamente ocupadas y gobernadas por hombres.

En el sistema jerárquico de salud mental, las profesiones que tienen predominancia de mujeres se sitúan abajo del todo: en lo alto de la pirámide encontramos a los/as psiquiatras, después los/as psicólogos/as, a continuación, los/as psicoterapeutas y especialistas en

terapias expresivas y en el fondo están los/as enfermeros/as. Talbott-Green considera que es posible que las mujeres que trabajan dentro del campo de la salud mental como arteterapeutas tengan dificultades en considerarse a sí mismas como “verdaderas expertas” y, por tanto, es probable que se sientan menos seguras de sí mismas para aventurarse en la investigación y publicación.

La arteterapeuta H. Wadeson (*Ibíd.*, p. 84) opina que las doctrinas de la teoría y la práctica clínica han sido diseñadas por hombres en un contexto patriarcal, y que las instituciones que promueven la

construcción de teorías son controladas por hombres.

Dentro de la bibliografía contemporánea existente sobre arteterapia, ésta suele permanecer, en la mayoría de los casos, enmarcada dentro de los conceptos tradicionales que derivan del psicoanálisis, la psiquiatría y la psicología. No suele mencionarse en esta bibliografía la terapia feminista o la terapia desde una perspectiva feminista. En campos como la terapia familiar y la psicoterapia estos conceptos se han analizado críticamente por teóricos/as feministas, mientras que en el arteterapia todavía comienzan ahora a tratarse o revisarse por teóricas/os arteterapeutas.

4.4 Arteterapia y grupos de trabajo con mujeres

En las investigaciones que se han realizado sobre grupos de mujeres se ha comprobado que, en comparación con los grupos mixtos, sus miembros encuentran más fácil expresar sus sentimientos y se unen e interaccionan más. Un grupo de personas del mismo sexo, en este caso mujeres, es el apropiado para explorar problemáticas específicas que afectan a sus miembros.

En algunas experiencias llevadas a cabo con grupos se ha trabajado con obras artísticas realizadas por artistas visuales o escritoras que pasaron por la misma situación y esto ha quedado desde entonces reflejado en su arte (ej.: Matuschka, Hollis Sigler..., artistas que sufrieron cáncer de mama). Este tipo de material es muy útil para el trabajo en grupo y hace que las mujeres se identifiquen con ellas, luchando contra su aislamiento.

4.4.1 Mujeres con cáncer de mama

Según las estadísticas (Malchiodi, 1997: 49), una de cada ocho mujeres padece a lo largo de su vida esta enfermedad, que es la principal causa de muerte de mujeres entre los 35 y los 54 años.

Esta enfermedad tiene complejas consecuencias físicas: intervención quirúrgica y tratamientos. También emocionales: la relación con las personas cercanas puede cambiar y la carrera profesional puede verse afectada, si bien cada mujer tiene una experiencia diferente de la enfermedad. Muchas mujeres se sienten culpables por haberla contraído (a pesar de no poder saber la causa que lo originó). Casi todas se muestran descontentas ante la atención médica recibida y la información y opciones de

tratamiento posibles que se les dieron ante su enfermedad.

Mediante el arteterapia las mujeres pueden enfrentarse a sus miedos y preguntas ante la enfermedad. La expresión creativa da la posibilidad a las mujeres de estructurar la experiencia del cáncer y encontrar un nuevo significado a sus vidas tras ella. El/la arteterapeuta ha de ser sensible a la hora de tratar algunos temas (desfiguración, muerte...), ser consciente de las necesidades y preparación de las clientes ante ellos.

4.4.2 Mujeres mayores

La sociedad occidental es cada vez más intolerante ante el natural proceso de envejecimiento. Este tema afecta sobre todo a las mujeres, que reciben una presión continua para mantenerse siempre jóvenes y activas.

Estos prejuicios sobre las mujeres se ven reflejados en el tratamiento que recibe la menopausia, que ha pasado en unos años de verse como el comienzo de una nueva etapa en la vida de la mujer, a interpretarse como una especie de “enfermedad” que puede ser curada con la terapia hormonal sustitutiva. Una mujer en toda regla debe ser joven y sexualmente competente. Las mujeres mayores son doblemente infravaloradas: por su edad y por su falta de sexualidad.

En un grupo de arteterapia con mujeres mayores el enfoque más apropiado es, posiblemente, el no directivo, concediendo más o menos la mitad del tiempo de las sesiones a la expresión artística y la otra mitad al debate. Se respeta la libertad de las

participantes para comentar o no su obra.

Algunos de los temas que surgen en estos grupos son: sexualidad, envejecimiento, pérdida (los hijos se van de casa, los padres mueren, el matrimonio a veces se rompe...). Las mujeres se sienten muchas veces a lo largo de sus vidas no escuchadas, o ni siquiera encuentran el modo de expresarse, y aprenden desde pequeñas que su función fundamental es la de dar y cuidar: tener necesidades propias no es femenino, ni tampoco expresar sentimientos como la ira. Los estereotipos sociales negativos sobre las mujeres mayores hacen que les resulte difícil mantener una identidad positiva de ellas mismas y se sientan infravaloradas e impotentes ante esta situación. El Arte Terapia proporciona el medio para dar salida a todos estos sentimientos reprimidos y avanzar hacia una visión positiva de sí mismas.

4.4.3 Mujeres que han sufrido abuso sexual

La experiencia del abuso sexual supone un trauma para la mujer, tanto más cuanto que en muchos casos es mantenida en secreto hasta la edad adulta, bien por la víctima o por la familia. Esto hace que la víctima dude de su propia experiencia de la realidad, que a menudo no se corresponde con la versión familiar de la misma.

Aunque parece algo poco común, no lo es tanto: del 6 al 62 % en las mujeres y del 3 al 31 % en los hombres (este porcentaje depende de la definición de abuso sexual empleada) (Burt, 1997: 105).

Los profesionales de la salud mental a menudo fomentan la creencia de que el abuso sexual es algo inventado, bien por la fantasía de la víctima o bien por el terapeuta que la ha tratado y ha creído interpretar sus síntomas como consecuencia de algo así. Sin embargo, es importante que estos profesionales de la salud mental se aseguren y pregunten a las clientes directamente si han sufrido abuso sexual, pues en muchos casos son diagnosticadas con otros trastornos de forma equivocada.

Es fundamental dar a estas personas la oportunidad de expresar sus sentimientos sobre algo que ha permanecido reprimido mucho tiempo dentro de ellas, y ayudarlas a comprender que sus problemas tienen causas sociales además de personales.

4.4.4 Mujeres con trastornos de la conducta alimentaria

Los trastornos de la conducta alimentaria son una enfermedad que se ha hecho muy frecuente y afecta fundamentalmente a mujeres (entre el 90 y el 95 % de los casos), principalmente adolescentes (Gil, 2005: 11). La anoréxica presenta una gran pérdida de peso que ella misma se produce al no comer prácticamente, le aterroriza engordar. Una consecuencia de esta pérdida de peso es la amenorrea.

En la mayoría de los casos, la relación existente entre la anoréxica y su madre es de una excesiva protección y ansiedad de la madre con respecto a su hija. La anorexia nerviosa puede considerarse como una protesta – contra la sociedad, contra su transformación en mujer... Indica la

incapacidad de la persona para verbalizar y hacer frente a sus conflictos interiores.

Antes de comenzar la terapia artística, la anoréxica debe comprometerse a participar activamente en su propio tratamiento. En las primeras etapas de la terapia es más apropiado un enfoque no directivo.

Los dibujos y pinturas le hacen posible afrontar temas como sus preocupación por la imagen corporal, las manías en la alimentación, sus dificultades para relacionarse con otras personas... La expresión artística le ayuda a mostrar sus propios sentimientos.

4.4.5 Mujeres con pocos recursos en ambientes marginales, inmigrantes, etc.

Las mujeres inmigrantes suelen sufrir lo que se ha llamado la triple discriminación, por razón de género, clase social y etnia. Al dolor y la soledad que experimentan por dejar familia y país de origen se unen las dificultades para insertarse en una sociedad donde las mujeres manejan códigos culturales y relativos a temas de género distintos a los propios. Sienten la necesidad de reivindicar la propia identidad cultural, y también la de ser escuchadas como mujeres que no responden a patrones femeninos europeos u occidentales.

En arteterapia se trabaja la invisibilidad que experimentan estas mujeres, otorgándoles voz, protagonismo y empoderándolas. El grupo de arteterapia con mujeres procedentes de ambientes marginales, inmigrantes o con pocos recursos también les proporciona un

lugar común, pues no cuentan con muchas redes sociales, en el que

pueden hablar de sus realidades, de cómo están o cómo se sienten.

4.5 Bibliografía consultada

AGUILAR, Yurbin (2009) "Lineamientos para la psicoterapia de mujeres sobrevivientes a relaciones de pareja violentas. Una aplicación del psicoanálisis con perspectiva de género". En *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* vol. 14/nº 32, pp. 53-62. Caracas.

ÁLVAREZ-DARDET, Carlos (2007) "¿Por qué las mujeres viven más?". En *El País Salud*, nº 9, pp. 14-15.

BARBERÁ, Ester (1998) *Psicología del género*. Barcelona, Ariel.

BARBERÁ, Ester y MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (coords.) (2004) *Psicología y género*. Madrid, Pearson Educación.

BARDWICK, Judith M. (1986) *Psicología de la mujer. Un estudio de conflictos bio-culturales*. Madrid, Alianza.

BEDOYA, Patricia y MÉNDEZ, Maribel (2004) "La terapia feminista como una propuesta de atención contra la violencia de género". En *Revista Género* nº 34, pp. 60-64.

BOSCH, Esperanza, FERRER, Victoria A. y ALZAMORA, Aina (2005) "Algunas claves para una psicoterapia de orientación feminista en mujeres que han padecido violencia de género". En *Feminismo/s* nº 6, pp. 121-136.

BOSCH, Esperanza, FERRER, Victoria A. y ALZAMORA, Aina (2006) *El laberinto patriarcal. Reflexiones teórico-prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Barcelona, Anthropos.

BURIN, Mabel, MONCARZ, Esther y VELÁZQUEZ, Susana (2000) *El malestar de las mujeres. La tranquilidad recetada*. Barcelona, Paidós.

BURT, Helene (1997) "Women, art therapy and feminist theories of development". En Hogan, Susan (ed.), *Feminist Approaches to Art Therapy*, pp. 97-114. London, Jessica Kingsley Publishers.

BUSQUETS, E. (1999) "Diferencias de género en el trastorno depresivo mayor". En *Psiquiatría.com (revista electrónica)*, 3(2).

Disponible en web:

http://www.psiquiatria.com/psiquiatria/vol3num2/art_5.htm

CABRERA, Cecilia Silva (2007) "Investigar e Intervenir en Salud Mental tendiendo a desmedicalización del sentir, pensar y hacer. Aportes para el debate sobre la dialéctica salud-enfermedad". En *Revista Herramienta* nº 36.

Disponible en web:

<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-36/investigar-e-intervenir-en-salud-mental-tendiendo-la-desmedicalizacion-del->

- CASTRO, Roberto P. y BRONFMAN, Mario P. (1993) "Teoría feminista y sociología médica: bases para una discusión". En *Cadernos de Saúde Pública (revista electrónica)*, 9(3). Disponible en web: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v9n3/24.pdf>
- CATALÁ, Magda (1988) *El cuerpo de la psicología femenina*. Barcelona, laSal, edicions de les dones.
- DALLEY, Tessa (1987) *El arte como terapia*. Barcelona, Herder.
- DAUDER, Silvia (2003) *Psicología y feminismo. Una aproximación desde la psicología social de la ciencia y las epistemologías feministas*. Tesis doctoral. Director: Florencio Jiménez Burillo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Social.
- DEXEUS, Santiago y FARRÉ, José M. (1994) *La mujer, su cuerpo y su mente. Guía de psicología, sexualidad y ginecología*. Madrid, Temas de Hoy.
- DIÉGUEZ, Antonio (1998) "Psiquiatría y género: el naciente discurso médico-psiquiátrico en España y el estatuto social de la mujer". En *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.*, vol. XIX, nº 72, pp. 637-652.
- EHRENREICH, Barbara y ENGLISH, Deirdre (1990) *Por su propio bien. 150 años de consejos de expertos a las mujeres*. Madrid, Taurus.
- ESTEBAN, M^a Luz (2006) "El Estudio de la Salud y el Género: Las Ventajas de un Enfoque Antropológico y Feminista". En *Salud Colectiva*, 2(1), pp. 9-20.
- Feminist Therapy Code of Ethics Revised*, 1999. © Copyright 2000, Feminist Therapy Institute, Inc. Disponible en web: http://www.chrysaliscounseling.org/Feminist_Therapy.html
- FERNÁNDEZ, Juan (coord.) (1998) *Género y sociedad*. Madrid, Pirámide.
- FERNÁNDEZ, Antonia y LÓPEZ, Marián (coords.) (2011) *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Madrid, Fundamentos.
- FREIXAS, Anna (1997) "Envejecimiento y género: otras perspectivas necesarias". En *Anuario de Psicología*, 73, pp. 31-42.
- GARRIDO, Miguel (1996) "Género e interacción en la coterapia y el equipo reflexivo". En *Revista de Psicoterapia*, 26-27, pp. 87-112.
- GIL, M^a Eugenia (2005) *Anorexia y bulimia: Discursos médicos y discursos de mujeres diagnosticadas*. Tesis doctoral. Directora: Teresa Ortiz Gómez. Universidad de Granada. Instituto de Estudios de la Mujer.
- GIUDICE, Martha y HELENA, Sílvia (2007) "Feminismo e terapia: a terapia feminista da família. Por uma psicologia comprometida". En *Psic. Clin.* vol. 19, n. 2, pp. 117-131. Rio de Janeiro.
- GOODRICH, T. Jean [et al.] (1989) *Terapia familiar feminista*. Barcelona, Paidós.
- GRANADOS, J. Arturo y ORTIZ, Luis (2003) "Patrones de daños a la salud mental: Psicopatología y diferencias de género". En *Salud Mental*, 26(1), pp. 42-50.

GUR, Raquel E. [et al.] (1997) *La mujer en el umbral del siglo XXI*. Madrid, Editorial Complutense.

HARDEN, Judy & HILL, Marcia (1998) *Breaking the rules: women in prison and feminist therapy*. Binghamton, New York, The Haworth Press.

HOGAN, Susan (ed.) (1997) *Feminist Approaches to Art Therapy*. London and New York, Routledge.

HOGAN, Susan (ed.) (2003) *Gender issues in art therapy*. London, Jessica Kingsley Publishers.

HYDE, Janet Sh. (1995) *Psicología de la mujer. La otra mitad de la experiencia humana*. Madrid, Morata.

JAYME, María y SAU, Victoria (2004) *Psicología diferencial del sexo y el género: fundamentos*. Barcelona, Icaria.

JOYCE, Susan (1997) "Feminist-perspective art therapy: an option for women's health. An Australian perspective". En Hogan, Susan (ed.), *Feminist Approaches to Art Therapy*, pp. 79-96. London, Jessica Kingsley Publishers.

KRAMER, Edith (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*. Buenos Aires, Kapelusz.

LANDA, Isabel (2010) "Ser mujer favorece la depresión". En *El País*, 4 de junio.

Disponible en web:

http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Ser/mujer/favorece/depresion/elpepisoc/20100604elpepisoc_1/Te s

LEGATO, Marianne J. (2010) *Por qué los hombres nunca recuerdan y las*

mujeres nunca olvidan. Barcelona, Urano.

LOYÁCONO, Irene (2006) "La perspectiva de género en terapia de familia", trabajo presentado en la Mesa Redonda "La Familia hoy" en las II Jornadas de la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires "Desafíos actuales de la Psicología. Investigación, formación e intervenciones del psicólogo". Universidad del Museo Social Argentino, Buenos Aires.

Disponible en web:

<http://cetef.atspace.com/textos/Genero%20y%20terapia14.pdf>

MAGLIO, Francisco (1997) *Medicina, sexo y poder*. Conferencia dictada en el III Congreso Argentino de Sida. Mar del Plata (Buenos Aires).

Disponible en web:

<http://mail.fac.org.ar/pipermail/cardtran/2005-April/000205.html>

MAGLIO, Francisco (2007) *La mujer discriminada en y por la medicina*. Conferencia. XVIII Jornadas Científicas Anuales de la Asociación Científica Rosarina de Estudiantes de Medicina. Facultad de medicina, Rosario, Santa Fe (Argentina).

Disponible en web:

<http://cablemodem.fibertel.com.ar/ginecologica/DISCRIM.HTM>

MAGLIO, Francisco (2008) "La mujer discriminada en y por la medicina". En Maglio, Paco, *La dignidad del otro: Puentes entre la biología y la biografía*, pp. 41-46. Buenos Aires, Libros del zorzal.

MALCHIODI, Cathy A. (1997) "Invasive art: Art as empowerment for women with breast cancer". En Hogan, Susan (ed.), *Feminist Approaches to Art Therapy*, pp. 49-64. London, Jessica Kingsley Publishers.

- MARKEZ, Iñaki, [et al.] (2001) "Mujeres y psicofármacos: la investigación en atención primaria". En MARKEZ, Iñaki [et al.], *Mujeres y prescripción de psicofármacos. Un estudio comparativo en tres Comunidades Autónomas*, pp. 37-61. Bizkaia: Secretaría General de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.
- MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (2003). Los efectos de las asimetrías de género en la salud de las mujeres. *Anuario de Psicología*, 34(2), 253-266.
- MARTÍNEZ, Noemí (1996) "La enseñanza de la terapia artística". En *Arte, Individuo y Sociedad* nº 8, pp. 21-26. Madrid, Universidad Complutense.
- MARTÍNEZ, Noemí y LÓPEZ, Marián (eds.) (2009) *Reinventar la vida. El arte como terapia*. Madrid, Eneida.
- MAYOBRE, Purificación y CARUNCHO, Cristina (1998) "Salud y Género". En Caruncho, Cristina y Mayobre, Purificación, *Novos Dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*, pp. 193-206. Santiago de Compostela, Tórculo Edicións.
- MERRIAM, Beth (1998) "To find a voice: Art therapy in a women's prison". En HARDEN, Judy & HILL, Marcia *Breaking the rules: women in prison and feminist therapy*, p. 157-172. Binghamton, New York, The Haworth Press.
- MONCARZ, Esther (2004) "Vivir cansada. Reflexiones sobre mujeres, trabajo y salud mental". En *Revista Mujer y Salud*, 2-3-2004, pp. 87-114.
- MONTERO, Rosa (2002) "Las mujeres y la angustia". En *El País Semanal*, 10 de noviembre, p.184.
- MONTERO, Isabel [et al.] (2004) "Género y salud mental en un mundo cambiante". En *Gac Sanit*, 18 (supl 1), pp. 175-181.
- MORRIS, Jenny (ed.) (1992) *Capaces de vivir. Experiencias de mujeres con lesión medular*. Barcelona, Fundació Institut Guttmann.
- MORRIS, Jenny (ed.) (1997) *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad*. Madrid, Narcea.
- "Mujer y discapacidad" (1998). En *Minusval* nº 144, pp. 8-32, publicación del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Separata de sesenta y más). Secretaría General de Asuntos Sociales. Imsero. Madrid.
- MURDOCK, Nancy L. (2009) "Feminist therapy". En Murdock, Nancy L., *Theories of counseling and psychotherapy: A case approach*, pp. 376-404. Boston, Pearson.
- NEVES, Sofia y NOGUEIRA, Conceição (2003) "A psicologia feminista e a violência contra as mulheres na intimidade: a (re)construção dos espaços terapêuticos". En *Psicologia & Sociedade, Psicol. Soc.* vol. 15 nº 2. Porto Alegre.
- NEVES, Sofia y NOGUEIRA, Conceição (2004) "Terapias feministas, intervenção psicológica e violências na intimidade: Uma lectura feminista crítica". En *Psychologica*, nº 36, pp. 15-32.
- NORTHROP, Christiane (2000) *Cuerpo de mujer, sabiduría de mujer. Una guía para la salud física y emocional*. Madrid, Círculo de Lectores.
- OLMEDA, Amparo y FRUTOS, Isabel (2001) *Teoría y análisis de género. Guía metodológica para trabajar con grupos*. Madrid, Mujeres Jóvenes.

PABLO, Flora de (2007). "Decir que la mujer es ansiosa o depresiva es un estereotipo". En *El País*, 9 de junio, p. 30.

PALACIOS, Santiago (1999) *Cuerpo de mujer. Guía completa de la salud femenina*. Madrid, Temas de Hoy.

PASTOR, Rosa (2004) "Cuerpo y género: representación e imagen corporal". En Barberá, Esther y Martínez, Isabel, *Psicología y género*, pp. 217-240. Madrid, Pearson Educación.

PIANTONI, Carlo (1997) *Comunicación, expresión y discapacidad*. Madrid, Narcea.

ROHLFS, I., [et al.] (2000) "La importancia de la perspectiva de género en las encuestas de salud". En *Gac Sanit*, 14(2), pp. 146-155.

RODRÍGUEZ, Beatriz y POLO, Cristina (2002) "Proceso psicoterapéutico y género". Ponencia presentada en *II Symposium nacional del tratamiento de la adicción en la mujer*.

Disponible en web:

<http://www.institutospiral.com/cursos/seminarios/resumenes/Beatriz%20Rguez.htm>

RUBIA, Francisco J. (2007) *El sexo del cerebro. La diferencia fundamental entre hombres y mujeres*. Madrid, Temas de Hoy.

SÁEZ, Carmen (1986) "Grupos de terapia de orientación feminista para amas de casa con depresión". En *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiquiatría Vol. VI. Nº 16*, pp. 57-68.

Disponible en web:

<http://documentacion.aen.es/pdf/revista-aen/1986/revista-16/05-grupos->

[de-terapia-de-orientacion-feminista-para-amas-de-casa-con-depresion.pdf](#)

SÁNCHEZ, Pilar (coord.) (2005) *Estilos de personalidad, mujer y salud: Análisis de las variables psicológicas diferenciales de mujeres en contexto rural/urbano y de mujeres víctimas de malos tratos*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Secretaría General de Políticas de Igualdad, Instituto de la Mujer.

SÁNCHEZ, Pilar (2011) "Género y salud". En Fernández, A. y López, M. (coords.), *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*, pp. 71-90. Madrid, Fundamentos.

SANTANA, Thermilza Cristina (1996) "Grupo de mulheres: uma perspectiva feminista na terapia sexual". En *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, vol. 7, nº 1, pp. 43-51. Rio de Janeiro.

SAU, Victoria (2004) "Psicología y feminismo(s)". En Barberá, Esther y Martínez, Isabel, *Psicología y género*, pp. 107-118. Madrid, Pearson Educación.

SCHAVERIEN, Joy (1995) *Desire and the Female Therapist. Engendered gazes in Psychotherapy and Art Therapy*. London and New York, Routledge.

STURDIVANT, S. (1980) *Therapy with women. A Feminist Philosophy of Treatment*. New York, Springer Publishing Co.

VALLS-LLOBET, Carme (2006) *Mujeres invisibles*. Barcelona, Random House Mondadori.

VALLS-LLOBET, Carme (2009) *Mujeres, salud y poder*. Madrid, Cátedra.

WALKER, Lenore E. A. (1990) "A Feminist Therapist Reviews the Case." En Cantor, Dorothy, *Women As Therapists*. Citado en Mahaney, Elizabeth (2008), "Theory and techniques of Feminist Therapy". Disponible en web: <http://www.articlesbase.com/mental-health-articles/theory-and-techniques-of-feminist-therapy-561266.html>

WALTERS, Marianne [et al.] (1996) *La red invisible. Pautas vinculadas al género en las relaciones familiares*. Barcelona, Paidós.

Páginas web

www.unidadgenero.com/modulos/Salud/determinantes_salud.html

Salud y género. Rincón para autodidactas. Unidad de Igualdad de Género. Instituto Andaluz de la Mujer. Consejería para la Igualdad y Bienestar Social. Junta de Andalucía.

<http://www.proyectopv.org/2-verdad/terapiafem.htm>

Diferencias entre terapia feminista y terapia no sexista.

<http://who.int/whr/2003/chapter1/es/index3.html>

OMS (2003). Informe sobre la salud en el mundo, 2003. Forjemos el mundo.

http://es.wikipedia.org/wiki/Terapia_feminista

Fundamentos de la terapia feminista.

4.6 Anexos

Código ético revisado de terapia feminista, 1999

© 2000, Feminist Therapy Institute, Inc.

Preámbulo

La terapia feminista surge de la filosofía feminista, la teoría y práctica psicológicas y de la teoría política. En particular, las feministas reconocen el impacto de la sociedad en crear y mantener los problemas y asuntos que se llevan a terapia.

En resumen, las feministas creen que lo personal es político. Los principios básicos del feminismo incluyen una creencia en el valor equitativo de todos los seres humanos, un reconocimiento de que las

experiencias y situaciones personales de cada individuo son reflejo e influencia de/en las actitudes y valores institucionalizados de la sociedad; y en un compromiso con el cambio político y social que equilibre el poder entre las personas. Las feministas se encargan de reconocer y reducir las omnipresentes influencias y los engañosos efectos de las actitudes sociales opresivas y la sociedad.

Por tanto, un análisis feminista dirige el entendimiento del poder y sus interconexiones entre género, raza,

cultura, clase, habilidad física, orientación sexual, edad y antisemitismo, además de todas las formas de opresión basadas en la religión, etnicidad y herencia. Las terapeutas feministas también viven y son sujeto de esas mismas influencias y efectos y consecuentemente (firmemente) supervisan y observan sus creencias y comportamientos como un resultado de esas influencias.

Las terapeutas feministas adhieren e integran los análisis feministas en todas las esferas de su trabajo como terapeutas, educadoras, asesoras, consejeras, administradoras, escritoras, editoras y/o investigadoras. Las terapeutas feministas son responsables de la administración del poder diferencial dentro de estos roles y aceptan la responsabilidad que conlleva ese poder. Debido a las limitaciones de un modelo básicamente intrapsíquico del funcionamiento humano, las terapeutas feministas facilitan el entendimiento de los efectos interactivos de los mundos interno y externo del/de la cliente. Las terapeutas feministas poseen conocimiento sobre la psicología de las mujeres y las niñas y utilizan la ciencia feminista para revisar teorías y prácticas, incorporando el nuevo conocimiento a medida que va siendo generado.

Las terapeutas feministas están formadas en una variedad de disciplinas, orientaciones teóricas y grados de estructura. Proviene de diferentes procedencias culturales, económicas, étnicas y raciales. Trabajan en muchos tipos de ámbitos con diversidad de clientes y practican distintas modalidades de terapia, enseñanza, formación e investigación. La teoría de la terapia feminista

integra principios feministas en otras teorías del desarrollo y el cambio humano.

Las pautas éticas que siguen se pueden añadir, más que sustituir, a los principios éticos de la profesión en los cuales una terapeuta feminista desarrolla su práctica. En medio de esta diversidad, las terapeutas feministas se unen en sus análisis y perspectivas feministas. Además, trabajan en incorporar principios feministas en los estándares profesionales existentes cuando es conveniente.

Las terapeutas feministas conviven en su práctica diaria en medio de fuerzas competitivas y complejos intereses de control. Cuando el cuidado de la salud mental implica terceras personas o partes en sus honorarios, es responsabilidad de las terapeutas feministas defender el mejor proceso terapéutico para la clienta, incluyendo terapia breve o de larga duración. El cuidado y la compasión por las clientas incluyen protección de la confidencialidad y conciencia del impacto de las consideraciones económicas y políticas, incluyendo la creciente disparidad entre la igualdad del cuidado terapéutico disponible para aquellos con o sin terceras personas o partes implicadas en las retribuciones de la terapia.

Las terapeutas feministas asumen una postura proactiva hacia la erradicación de la opresión en sus vidas y trabajan para potenciar el desarrollo de la condición de ser mujeres y niñas. Son respetuosas con las diferencias individuales, examinando aspectos opresivos de sus propios sistemas de valores y los de sus clientes. Las terapeutas feministas se comprometen en

actividades de cambio social, ampliamente definidas, fuera de y aparte de su trabajo en sus profesiones. Tales actividades pueden variar en propósito y satisfacción, pero son un aspecto esencial de una perspectiva feminista.

Este código es una serie de afirmaciones positivas que proporcionan guías para la práctica, enseñanza e investigación de la terapia feminista. Las terapeutas feministas que son miembros de otras organizaciones profesionales lo unen a los códigos éticos de esas organizaciones. Las terapeutas feministas que no son miembros de tales organizaciones se guían por los estándares éticos de la organización más próxima a su práctica o modo de vida.

Estas afirmaciones proporcionan más guías específicas dentro del contexto de la mayoría de los códigos éticos, y funcionan como una extensión de los mismos. Cuando la guías éticas entran en conflicto, la terapeuta feminista es responsable de cómo priorizar sus elecciones.

Estas guías éticas, por tanto, están enfocadas en los temas que las terapeutas feministas, educadoras e investigadoras han encontrado especialmente importantes en sus trayectorias profesionales. Como cualquier código de ética terapéutica, el bienestar de los/las clientes es el principio guía que subyace a este código. Los temas de la terapia feminista que se relacionan directamente con el bienestar del/de la cliente incluyen diversidades y opresiones culturales, diferencias de poder, relaciones superpuestas, responsabilidad terapéutica y cambio social. Incluso aunque los principios

sean establecidos por separado, cada uno se acopla con los otros formando un todo interdependiente. Además, el código es un documento vivo y, por tanto, está continuamente en proceso de cambio.

El Código Ético del Instituto de Terapia Feminista está modelado por las fuerzas económicas y culturales existentes en Norteamérica y por las experiencias de sus miembros. Los miembros fomentan un continuo diálogo internacional sobre feminismo y temas éticos. En él se reconoce que los códigos éticos son deseables a los que se debe aspirar y que los comportamientos éticos, más que reflejar dicotomías, forman parte de un continuum. Adicionalmente, las guías éticas y las demandas legales pueden diferir. El Instituto de Terapia Feminista, más que actividad disciplinaria, proporciona intervenciones educativas para sus miembros.

Directrices Éticas para Terapeutas Feministas

I. Diversidades y opresiones culturales

- A) Una terapeuta feminista aumenta su accesibilidad a un amplio rango de clientes de su propio grupo y otros identificados a través de un paquete flexible de servicios. Cuando se considera oportuno, la terapeuta feminista asiste a clientes accediendo a otros servicios e interviene cuando los derechos de un/a cliente son violados.
- B) Una terapeuta feminista es consciente del significado e impacto de su propio bagaje étnico y cultural, género, clase, edad y orientación sexual, e intenta activamente hacerse

experta sobre otras alternativas de fuentes u orígenes distintas de las de sus clientes. Está activamente comprometida en ampliar su conocimiento de experiencias étnicas y culturales, no dominantes y dominantes.

- C) Reconociendo que la cultura dominante determina la norma, la meta de la terapeuta es descubrir y respetar las diferencias culturales y experienciales, incluyendo aquellas basadas en inmigración de reciente o larga duración y/o estatus de refugiados.
- D) Una terapeuta feminista evalúa sus continuas interacciones con su clientela para detectar cualquier evidencia de sus prejuicios o actitudes o prácticas discriminatorias. También supervisa otras de sus interacciones, incluyendo entrega de servicios, enseñanza, escritos y todas las actividades profesionales. La terapeuta feminista acepta responsabilidad para actuar y tomar parte en confrontar y cambiar cualquier prejuicio que ella posea de carácter opresor, que infravalore o que suponga un obstáculo.

II. Diferencias de poder

- A) Una terapeuta feminista conoce las diferencias de poder inherentes entre cliente y terapeuta y moldea un uso efectivo del poder personal, estructural o institucional. Usando la diferencia de poder para el beneficio de la cliente, no toma el control o el poder que por derecho pertenece a su cliente.
- B) Una terapeuta feminista descubre información de la cliente que facilita el proceso terapéutico, incluyendo información comu-

nicada a otros. La terapeuta es responsable de usar el descubrimiento propio sólo con propósito y discreción y en el interés de la cliente.

- C) Una terapeuta feminista negocia y renegocia contactos formales e informales con clientes en un proceso continuo mutuo. Como parte del proceso de toma de decisiones, hace explícitos los temas terapéuticos implicados.
- D) Una terapeuta feminista educa a sus clientes en vistas a las relaciones de poder. Informa a las clientas de sus derechos como consumidoras de terapia, incluyendo procedimientos para resolver diferencias y limar asperezas. Clarifica el poder en sus distintas formas, ya que existe en otra áreas de su vida, incluyendo roles profesionales, estructuras sociales/gubernamentales y relaciones interpersonales. Asiste a sus clientes en encontrar modos de protegerse a sí mismas y, si lo piden, buscar redirección.

III. Relaciones superpuestas

- A) Una terapeuta feminista reconoce la complejidad y las prioridades conflictivas inherentes en las relaciones múltiples o superpuestas. La terapeuta acepta la responsabilidad en monitorizar esas relaciones para prevenir el abuso potencial o el daño a la cliente.
- B) Una terapeuta feminista está activamente implicada en su comunidad. Como resultado, es consciente de la necesidad de confidencialidad en todos los ámbitos. Reconociendo que las preocupaciones y el bienestar general de su cliente son lo primero, autosupervisando afir-

maciones y comentarios públicos y privados. Las situaciones pueden desarrollarse a través de la implicación en la comunidad donde la dinámica de poder se cambia, incluyendo una clienta que tiene igual o más autoridad que la terapeuta. En tales situaciones una terapeuta feminista mantiene la responsabilidad.

- C) Cuando se aceptan retribuciones de terceras partes, una terapeuta feminista está especialmente informada de ello y claramente comunica a su cliente las múltiples obligaciones, roles y responsabilidades de la terapeuta. Cuando se trabaja en ámbitos institucionales, clarifica a todas las partes implicadas hasta dónde mantienen sus lealtades. Ella también supervisa expectativas múltiples y conflictivas entre clientes y cuidadores/as, especialmente cuando trabaja con niños/as y ancianos/as.
- D) Una terapeuta feminista no se compromete en intimidades sexuales ni comportamientos abierta o cubiertamente sexuales con una clienta o antigua clienta.

IV. Responsabilidad de la terapeuta

- A) Una terapeuta feminista es responsable ante sí misma, sus colegas y especialmente, ante sus clientes.
- B) Una terapeuta feminista realizará contratos para trabajar con clientes y temas dentro del rango de sus competencias. Si aparecen problemas más allá de sus competencias, la terapeuta feminista utilizará la consulta y los recursos disponibles. Respeta la integridad de la relación estableciendo los límites de su

formación y proporcionando a la clienta las posibilidades de continuar con ella o cambiar de terapeuta.

- C) Una terapeuta feminista reconoce sus necesidades personales y profesionales y utiliza una continua autoevaluación, apoyo comparativo, consulta, supervisión, formación continua y/o terapia personal. Evalúa, mantiene y busca mejorar sus competencias, así como su bienestar emocional, físico, mental y espiritual. Cuando la terapeuta feminista ha experimentado un acontecimiento de estrés o daño similar al de su cliente, busca consulta.
- D) Una terapeuta feminista continuamente reevalúa su formación, bagaje teórico e investigación para incluir desarrollos en conocimiento feminista. Integra el feminismo en la teoría psicológica, recibe continua formación terapéutica y conoce los límites de sus competencias.
- E) Una terapeuta feminista se compromete en actividades de auto cuidado continuo dentro y fuera del lugar de trabajo. Reconoce sus propias necesidades y vulnerabilidades así como los principales factores de estrés inherentes a su trabajo. Demuestra una habilidad para establecer límites con la clienta que son saludables para las dos. También está dispuesta a autoeducarse en sus propias vías y modos adecuados de potenciación personal.

V. Cambio social

- A) Una terapeuta feminista busca múltiples vías para el cambio

impactante, incluyendo la educación pública y la reivindicación dentro de organizaciones profesionales, presionando en busca de acciones legislativas y otras actividades apropiadas.

- B) Una terapeuta feminista cuestiona activamente prácticas en su comunidad que puedan parecer parecen dañinas tanto para clientes como para terapeutas. Asiste a los clientes para intervenir en su propio beneficio. Si es apropiado, la terapeuta feminista interviene ella misma, especialmente cuando otros profesionales parecen estar comprometidos por comportamientos dañinos, no éticos o ilegales.
- C) Cuando es apropiado, una terapeuta feminista apoya el reconocimiento de comporta-

mientos criminales de una clienta y también facilita los trámites y la navegación de la clienta por los circuitos del sistema de la justicia criminal.

- D) Una terapeuta, profesora o investigadora feminista está alerta en el control de la difusión de información y cuestiona las presiones a las que hay que conformarse y usar los estándares de la corriente dominante. Como los métodos tecnológicos de comunicación cambian y aumentan, la terapeuta feminista reconoce los aspectos socioeconómicos de estos y los comunica de acuerdo al acceso de la clienta a la tecnología.
- E) Una terapeuta, profesora o investigadora feminista reconoce que lo político es personal en un mundo donde el cambio social es una constante.

CAPÍTULO

5.

**ALGUNAS MUJERES
ARTISTAS QUE
HAN UTILIZADO SU
OBRA COMO UNA
SUERTE DE TERAPIA
PERSONAL**

ALGUNAS MUJERES ARTISTAS QUE HAN UTILIZADO SU OBRA COMO UNA SUERTE DE TERAPIA PERSONAL

5.1 Diane Arbus (1923-1971)

O la necesidad de enfrentarse con lo prohibido

- 5.1.1 Biografía
- 5.1.2 La necesidad de enfrentarse con lo prohibido
- 5.1.3 Los temas
- 5.1.4 La depresión
- 5.1.5 Análisis de una de sus obras. *Trillizas*, 1963

5.2 Louise Bourgeois (1911-2010)

O la memoria recuperada

- 5.2.1 Biografía
- 5.2.2 El miedo y el dolor
- 5.2.3 Evolución artística
 - 5.2.3.1 *Femme-maison (Mujer-casa)*
 - 5.2.3.2 *Personnages (Personajes)*
 - 5.2.3.3 *Lairs (Guardidas)*
 - 5.2.3.4 *Cells (Celdas)*
 - 5.2.3.5 *Spiders (Arañas)*
- 5.2.4 La sexualidad en su obra
- 5.2.5 Análisis de una de sus obras. *Spider (Araña)*, 1997

5.3 Frida Kahlo (1907-1954)

O el dolor y el cuerpo

- 5.3.1 Biografía
- 5.3.2 Autorretratos
- 5.3.3 La mexicanidad
- 5.3.4 El dolor
- 5.3.5 El mito de Frida Kahlo
- 5.3.6 Análisis de una de sus obras. *Hospital Henry Ford*, 1932

5.4 Ana Mendieta (1948-1985)

O el exilio y la naturaleza

- 5.4.1 Biografía
- 5.4.2 El cuerpo, la identidad, la tierra
 - 5.4.2.1 El cuerpo

5.4.2.2 La identidad

5.4.2.3 La tierra

5.4.3 Dimensión política y feminismo

5.4.4 Análisis de una de sus obras. El árbol de la vida, 1977

5.5 Leonora Carrington (1917-2011) y Remedios Varo (1908-1963)

O la amistad entre dos mujeres artistas

5.5.1 Leonora Carrington

5.5.1.1. Biografía y obra

5.5.2 Remedios Varo

5.5.2.1 Biografía

5.5.2.2 Características de su obra

5.5.2.3 Retrato

5.5.2.4 Protagonistas de sus cuadros

5.5.2.5 Arquitecturas

5.5.2.6 Viajes

5.5.2.7 La mujer

5.5.2.8 La alquimia

5.5.2.9 Expresión literaria

5.5.3 Leonora Carrington y Remedios Varo

5.5.3.1 El surrealismo

5.5.3.2 Una relación creativa

5.5.4 Análisis de una de sus obras. Leonora Carrington: *Carrera de hurones (Ferret race)*, 1950-1951 y Remedios Varo: *Mujer saliendo del psicoanalista*, 1960

5.6 Posibles propuestas para realizar en sesiones de arteterapia con mujeres, inspiradas en la obra de las artistas comentadas

5.6.1 Diane Arbus

5.6.2 Louise Bourgeois

5.6.3 Frida Kahlo

5.6.4 Ana Mendieta

5.6.5 Leonora Carrington

5.6.6 Remedios Varo

5.7 Bibliografía consultada

5.7.1 Bibliografía Diane Arbus

5.7.2 Bibliografía Louise Bourgeois

5.7.3 Bibliografía Frida Kahlo

5.7.4 Bibliografía Ana Mendieta

5.7.5 Bibliografía Leonora Carrington y Remedios Varo

5.1 DIANE ARBUS (1923-1971)

O la necesidad de enfrentarse con lo prohibido



Fig. 1. Diane Arbus, 1970

El proceso mismo de posar requiere que una persona adopte una entidad, como si fuera un objeto. Deja de ser ella misma e intenta mostrar el ser que se imagina que es...; pero es imposible dejar de ser uno mismo y convertirse en otro, y en ello se basa la fotografía.

Hacer un retrato es como seducir a alguien.

Diane Arbus (Bosworth, 1999: 149/211)

5.1.1 Biografía

Diane Nemerov nace el 14 de marzo de 1923 en Nueva York, Estados Unidos, en una familia judía. Sus padres son Gertrude Russek y David Nemerov. Su padre es el dueño de los grandes almacenes "Russek's". Es la segunda de tres hermanos. Durante su infancia se siente muy unida a su hermano Howard, tres años mayor que ella. En 1928 nace su hermana pequeña, Renée.

En 1928 es matriculada en la *Ethical Culture School*, una escuela privada que se basa en la filosofía humanista religiosa fundada por Felix Adler, llamada "cultura ética", que enfatiza «la educación moral, el desarrollo psicológico, la formación del profesorado y la integración de las "artes manuales" con los estudiantes» (VV.AA., 2003: 123). Según explica uno de los maestros: «En la cultura ética se hacía hincapié en el "amor al estudio". Se recalca el desarrollo artístico de cada alumno y se daba un valor especial al arte creativo como disciplina intelectual y como medio de aprendizaje» (Bosworth, *Op. Cit.*, p.

30). Diane asiste a esta escuela hasta graduarse en 1940.

A los catorce años (1937) conoce a Allan Arbus, de diecinueve, que trabajaba en el departamento de arte de Russek. Se enamoran y, a pesar de la oposición de la familia de ella, se casan en 1941. Decide no ir a la universidad.



Fig. 2. Doble autorretrato de Diane Arbus con su hija Doon. 1945

Nace en 1945 Doon, la primera hija de los Arbus, mientras el país ha entrado en la segunda guerra mundial y Allan ha sido movilizad. Cuando regresa, un año más tarde, aprovechando los conocimientos que ha adquirido en

este tiempo como fotógrafo militar, empiezan a trabajar ambos como fotógrafos de moda: él toma las fotografías y ella se encarga del estilismo. Llegan a ser contratados por revistas como *Seventeen*, *Glamour* y *Vogue*.

La pareja decide hacer un viaje por Europa en 1951. Alquilan su estudio por un año y visitan Italia, Francia y España.

Amy, su segunda hija, nace en 1954.

Al año siguiente se matricula en las clases de fotografía que imparte Alexey Brodovitch, director artístico de *Harper's Bazaar*, en el *New School for Social Research* de Nueva York. Deja de asistir a ellas porque no las encuentra de mucha ayuda. Tal como explica Patricia Bosworth (*Ibidem*, pp. 140-41), autora de su biografía:

No le gustaba él, ni la atmósfera de prohibición que creaba en su entorno, ni el trato abusivo que daba a los estudiantes (...). Él hacía hincapié en la coherencia visual, mientras que ella tenía interés en el misterio de la existencia, por insoportable que fuera, y en las vidas interiores profundas y secretas de la gente. Brodovitch nunca había mencionado los secretos.

Se incluye una fotografía que Diane y Allan Arbus habían realizado para *Vogue* (un padre y su hijo en un sofá) en la exposición *The Family of Man* organizada por Edward Steichen en el Museo de Arte Moderno.

En 1956 los Arbus deciden dejar de trabajar como asociados en el estudio fotográfico. Allan Arbus continúa dirigiendo el estudio, a la vez que empieza a asistir a clases de interpretación. Diane gana libertad para emprender su propia andadura personal. Se inscribe en un curso de

fotografía impartido por Lisette Model, con quien estudiará dos años y entablará una gran amistad que mantendrá siempre.



Fig. 3. Lisette Model: *Bañista de Coney Island*, Nueva York. 1939-1941

Model, fotógrafa de una gran fuerza y personalidad y uno de los grandes iconos de la fotografía del siglo XX, será una influencia decisiva para Diane Arbus. Model es especialmente conocida por sus retratos. Recoge con su cámara imágenes de personas solas, ancianas, ricas, pobres, obesas, de una forma inmediata y directa. Del 23 de septiembre de 2009 al 10 de enero de 2010 la Fundación Maphre de Madrid ofreció una muestra de sus series más famosas, como *La Promenade des Anglais* (*El paseo de los ingleses*), *Reflections* (*Reflejos*), *Running Legs* (*Piernas corriendo*), *Pedestrians* (*Peatones*), *Sammy's Bar* (*El bar de Sammy*,



Fig. 4. Lisette Model: *Autorretrato*. 1975

famoso local neoyorquino donde los rechazados de la sociedad eran huéspedes de honor)... Una de sus frases más famosas es la que repetía a sus alumnos cuando recorría con ellos las calles de Nueva York para tomar imágenes: “Fotografiad con las tripas” (Martín, 2009: 9). Muchas veces les animaba a fotografiar aquello que les asustaba.

La pareja Diane-Allan Arbus se separa en agosto de 1959 y ella se muda de piso con sus dos hijas.

En octubre comienza un trabajo para la revista *Esquire*. Este reportaje fotográfico es el primero publicado de Diane Arbus (lo hace en la revista del mes de julio del año siguiente, dedicada a la ciudad de Nueva York), y lleva por título: *The Vertical Journey: Six Movements of a Moment Within the Heart of the City* (*El viaje vertical: Seis Movimientos de un Momento Dentro del Corazón de la Ciudad*). En un principio se piensa en ilustrar todo el número de la revista con fotografías de Diane, pero finalmente se eligen sólo seis.

Conoce a Marvin Israel en noviembre. Él es pintor y diseñador gráfico, anteriormente había ocupado el puesto de director artístico en la revista *Seventeen* (de 1956 a 1958). Comienzan una duradera relación como amigos, amantes y colegas. Ella dirá de él: “Marvin y yo somos iguales. Ricos, judíos y protegidos” (*Ibíd.*, p. 188).

Antes de terminar *The Vertical Journey* tiene ideas para un nuevo proyecto sobre el tema de los excéntricos. Se lo propone a *Esquire* y en principio es aceptado, pero después rechazado. Marvin Israel es nombrado entre tanto director

artístico de la revista *Harper's Bazaar* y el trabajo se publica en esta revista en noviembre de 1961, con el título: *The Full Circle* (*El Círculo Completo*). Se trata de cinco retratos: *El Sabio del Desierto*, *El Tío Sam*, *El Hombre Marcado*, *La Falsa Dama* y *El Príncipe* (de los seis originales se excluyó uno: *La Dama Que Parece Ser Un Caballero*), acompañados de textos. En el prólogo escribe (VV.AA., 2003: 159):

Estos son cinco seres excepcionales que se manifiestan mucho más que nosotros; lo hacen respondiendo a una llamada, no por impulso; son un invento, producto de una creencia; cada uno de ellos es autor y héroe de un sueño real por el que se ponen a prueba y se juzgan nuestro coraje y nuestra astucia; son útiles para que nos preguntemos una y otra vez qué es cierto, inevitable y posible, y qué significa convertirse en quien hayamos de ser.



Fig. 5. Miss Cora Pratt, *La Falsa Dama*. 1961

En julio de 1962 Diane hace un viaje en autobús por el país con destino final Los Ángeles, donde se queda en torno a un mes trabajando en varios proyectos, uno de ellos sobre mujeres adivinas.



Fig. 6. Niño con una granada de juguete en Central Park. 1962

A su regreso decide solicitar una beca Guggenheim. Ya lo ha intentado dos veces anteriormente sin éxito y pide cartas de recomendación a Walker Evans, Robert Frank, Lisette Model, Lee Friedlander y John Szarkowski. Le es concedida en abril del año siguiente. El proyecto se llama: *American Rites, Manners and Customs* (Ritos Americanos, Educación y Costumbres). En la solicitud explica (Bosworth, *Op. Cit.*, p. 232):

Los ritos, las costumbres, los concursos y los festivales de todo el país... Ésos son nuestros síntomas y nuestros monumentos. Quiero recogerlos para preservar su hermosura, como preserva una abuela la hermosura de unos frutos haciendo mermeladas. Quiero preservar estas cosas, porque lo que es ceremonioso, ya sea singular o común, será legendario.

Lisette Model (VV.AA., 2003: 165), en la carta de recomendación que redacta para la beca de la fotógrafa, afirma sobre ella:

Los fotógrafos pueden ser buenos, malos, excelentes, de primera clase, o superiores, pero no hay casi ningún artista entre ellos. Aquí hay una excepción.

David Nemerov, su padre, muere en mayo de 1963.

En el mes de julio Arbus pasa una semana en un campamento nudista llamado *Sunshine Park* tomando fotografías de los residentes.



Fig. 7. Una familia una tarde. 1963

Durante el año siguiente trabaja en varios proyectos a la vez. Algunos son encargos de revistas, otros personales. Viaja a Nueva Orleans en febrero y a California en agosto. A mediados de octubre, el Museo de Arte Moderno adquiere siete de sus fotografías. Compra seis, y la fotógrafa le regala una. Son sus primeras obras incluidas en la colección de un museo.



Fig. 8. Mujer puertorriqueña. 1965

En el otoño de 1965 da clases de fotografía en la Escuela de Diseño

Parsons. Dos fotografías de Diane de las siete que el Museo de Arte Moderno había adquirido el año anterior se incluyen en una exposición colectiva celebrada en el mismo museo que tiene por título: *Recent Acquisitions: Photography*. En este año (1965) Diane comienza a positivar sus fotografías con bordes negros gruesos e irregulares. Hasta entonces lo había hecho del modo más habitual: con un margen limpio y definido bordeando la imagen.

Solicita a la Fundación Guggenheim una renovación de su beca. Titula el proyecto que presenta: *El Paisaje Interior* y lo describe así (*Ibíd.*, p. 176):

La Beca me permitió ir bastante lejos para encontrar el camino de ir más allá. He aprendido a traspasar la puerta, del exterior al interior. Un medio conduce al otro. Quiero poder seguir.

Y añade como nota a pie de página:

Por ejemplo, fotografiar: cierto grupo de jóvenes nihilistas, distintos hogares, una ciudad de retiro en el suroeste, un nuevo tipo de Mesías, un particular culto de Etiopía que planea establecerse en una isla cercana, Bellezas de diferentes grupos étnicos, algunos tipos criminales, una élite minoritaria.



Fig. 9. Hombre joven con rulos. 1966

Recibe su segunda beca Guggenheim en marzo de 1966. En este año sigue realizando algunos encargos para revistas y reanuda la enseñanza de fotografía en Parsons.



Fig. 10. Gemelas idénticas. 1967



Fig. 11. Mujer con collar de perlas y pendientes. 1967

El Museo de Arte Moderno inaugura en marzo de 1967 una exposición fotográfica con obras de Lee Friedlander, Garry Winogrand y Diane Arbus. Se llama *New Documents* (*Nuevos Documentos*). John Szarkowski explica en el catálogo (*Ibíd.*, p. 179):

En la última década una nueva generación de fotógrafos ha dirigido el acercamiento documental hacia acabados más personales. Su propósito no ha sido reformar la vida, sino conocerla.

Las fotografías de Arbus se muestran en una sala más pequeña separada de otra segunda mayor en la que se exhiben las de sus dos compañeros. Esta exposición recibe una gran afluencia de público y críticas, particularmente, las obras de ella. Entre las treinta expuestas se encuentran algunas que hoy en día se han convertido en iconos de la historia de la fotografía: *Child with a toy hand grenade in Central Park* (*Niño con una granada de juguete en Central Park*), de 1962; *Puerto Rican woman* (*Mujer puertorriqueña*), de 1965; *Young man in curlers* (*Hombre joven con rulos*), de 1966; *Identical twins* (*Gemelas idénticas*), de 1967.

Viaja a Miami, Florida, a finales de marzo y después de unas semanas regresa a Nueva York, para volver a viajar en julio, esta vez a San Francisco y California del sur, con el objetivo de realizar fotografías para su segunda beca Guggenheim.



Fig. 12. *Un hombre desnudo siendo una mujer.*
1968

En julio de 1968 es ingresada en el hospital dos semanas. Le diagnostican “hepatitis tóxica como evidente efecto secundario de la combinación de medicamentos antidepresivos y píldoras anticonceptivas” (Bosworth, *Op. Cit.*, p. 290). Le retiran los medicamentos que estaba tomando, le recetan vitaminas y mejora. El curso siguiente retoma, no de muy buen grado, la enseñanza de fotografía, esta vez en Cooper’s Union, Nueva York.

Se divorcia de su todavía marido, Allan Arbus, en mayo de 1970. Él se casa con Mariclare Costello, cierra su estudio y se traslada a Hollywood, California, para tratar de afianzar su carrera de actor.

El Museo de Arte Metropolitano compra tres de sus fotografías en enero y la División de Artes Gráficas y Fotografía de la Institución Smithsonian, cinco. Este mismo año su trabajo se muestra en varias exposiciones: *Thirteen Photographers* (*Trece Fotógrafos*), en el Instituto Pratt; *Human Concern/Personal Torment: The Grotesque in American Art* (*Asunto Humano/Tormento Personal: Lo Grotesco en el Arte Americano*), en el Museo Whitney y *New Photography U.S.A.* (*Nueva Fotografía EE.UU.*), exposición itinerante del Museo de Arte Moderno.

A comienzos de 1970 se traslada con sus dos hijas a un dúplex en Westbeth, un complejo para artistas recién inaugurado. En primavera da clases durante seis meses en la Escuela de Diseño Rhode Island.

Un año más tarde vuelve a dar clases de fotografía, esta vez diez sesiones, en un piso vacío de Westbeth. Sale a la

venta un proyecto que llevaba meses preparando: una edición limitada de cajas (50) con diez fotografías suyas firmadas: *A Box of Ten Photographs* (*Una Caja de Diez Fotografías*). Marvin Israel diseña el modelo de caja.



Fig. 13. *Un gigante judío*. 1970

Su fotografía *Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C. 1967* (*Chico con un sombrero de paja esperando desfilarse en una manifestación a favor de la guerra, Nueva York, 1967*) es publicada en la cubierta de la revista *Artforum's* de mayo. Cinco de las restantes fotografías de *A Box of Ten Photographs* se reproducen también en la revista, cada una en una página, con el título: *Five Photographs by Diane Arbus* (*Cinco Fotografías por Diane Arbus*), junto con un texto breve escrito por ella para la ocasión (VV.AA., 2003: 219):

Una vez soñé que estaba en un vistoso trasatlántico, tan claro, adornado, lleno de cupidos, rococó como una tarta de boda. Había humo en el aire, la gente estaba bebiendo y jugando. Yo sabía que el barco estaba en llamas y nos hundíamos, lentamente. Ellos lo sabían también, pero estaban muy alegres, bailando y cantando y besando, un poco delirante. No había esperanza. Yo estaba

terriblemente eufórica. Yo podía fotografiar todo lo que quería.

Nada es nunca lo mismo que decían que era. Lo que reconozco es lo que nunca he visto antes.

Hay un viejo chiste sobre un hombre que va a un bar y ve que el camarero tiene un plátano en su oreja, así que le dice, *Hey, tienes un plátano en la oreja*; y el camarero responde, *Habla más alto por favor, no puedo oírte porque tengo un plátano en mi oreja*.

Nada es nunca igual. Lo mejor es la diferencia. Yo consigo retener lo que nadie necesita.

Una fotografía es un secreto sobre un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes.



Fig. 14. *Chico con un sombrero de paja esperando desfilarse en una manifestación a favor de la guerra*. 1967

El 26 de julio de 1971 se quita la vida.

Un año después de su muerte el Museo de Arte Moderno organiza una importante exposición retrospectiva de la artista. La exposición viaja por los Estados Unidos, Canadá, Japón, Australia y Nueva Zelanda hasta 1979. Ese mismo año se convierte en la primera fotografía americana de la historia que expone en la Bienal de Venecia.



Fig. 15. Sin título. 1970-1

En 1984 se muestra en el Museo de Arte Spencer en Kansas la exposición que después viajará por los Estados Unidos: *Diane Arbus: Magazine Work, 1960-1971*.

En 2003 tiene lugar la mayor exposición hasta el momento sobre su obra, incluyendo fotografías poco conocidas junto a las más famosas: *Diane Arbus Revelations*, en el Museo de Arte Moderno de San Francisco. La exposición viaja por los Estados Unidos y Europa.

5.1.2 La necesidad de enfrentarse con lo prohibido

Lisette Model recordaba que cuando Diane Arbus acudió al curso de fotografía que impartía en 1956 estaba muy nerviosa y se bloqueaba a la hora de tomar fotos. Model le pidió que pensara un tema que le interesara y, algún tiempo después, Diane le respondió: "Quiero fotografiar lo que es maligno". Model alegó: "Maligno o no, si no fotografías lo que te sientes impulsada a fotografiar, nunca harás fotografías"

(Bosworth, *Op. Cit.*, pp. 147-48). Años más tarde, Doon Arbus escribió que ella pensaba que lo que su madre deseaba fotografiar de verdad era lo prohibido, no lo maligno. "Le gustaba sentir temor, porque había en ello la posibilidad de encontrar algo maravilloso" (*Ibídem*, p. 148).

Diane era tan tímida que no era capaz de pedir a alguien que posara para una fotografía. Model la animó a tomar instantáneas de todo aquello que antes no se había atrevido a fotografiar por miedo. Pero, según Bosworth (*Ibídem*, p. 149):

El terror la animaba y la hacía sentir, la sacaba de la apatía, de la depresión. Y superar sus temores la ayudaba a desarrollar el coraje que creía que su madre había sido incapaz de enseñarle.

Desde que era pequeña, Diane cuenta que era la primera en enfrentar las acciones más osadas o peligrosas delante de sus compañeros de clase, aunque temblara por dentro. Como ella misma afirma en la autobiografía que escribió a los diecisiete años (*Ibídem*, p. 125):

Solíamos ir al parque por las tardes a jugar y a escalar rocas. Siempre que hubiera algo un poco peligroso o atrevido que hacer, como saltar una gran grieta entre rocas o gastar una broma al profesor o tomar el pelo a una de las chicas mayores, yo era la líder y la primera en hacerlo. Siempre se me consideraba la más atrevida, pero estoy segura de que tenía más miedo que las otras.

Fue una niña sobreprotegida, criada en un mundo hermético. Esto la hacía sentir una gran curiosidad por conocer otros ambientes diferentes al que estaba habituada en su familia:

No sabía que era judía cuando era una cría. ¡No sabía que era desafortunado

serlo! Como me crié en una ciudad judía y en una familia judía, y como mi padre era un judío rico y yo iba a un colegio judío, adquirí un firme sentido de irrealidad. Lo único que sentía era mi sensación de irrealidad.

Una de las cosas que padecí en mi infancia fue de carencia de adversidad. Me sentía segura de forma irreal, sabía que lo era y, por absurdo que parezca, la sensación de ser inmune me resultaba dolorosa.

Diane Arbus (*Ibidem*, pp. 34/45)

No entendía que los adultos no les dejaran hablar con los mendigos que rodeaban la entrada de la escuela. Junto con una amiga, se dedicó una temporada a observar durante horas a pasajeros del metro, e incluso a seguirles hasta sus casas.

Recuerdo una vez yendo al parque por el solar del viejo embalse que estaba en esa época vacío, porque probablemente habían llevado el agua al nuevo y había un hoyo y había un barrio de chabolas allí... la imagen realmente no es tan concreta. Pero sabes, fue para mí el más palpable y fuerte recuerdo del otro lado de las vías del tren... sabes, agarrando la mano de tu institutriz y sintiendo... no quiero decir que tuviera envidia de esa gente, pero sí veía que no podías ir allí, sabes, que no podías simplemente deambular por ahí abajo. Que había un abismo tan grande.

Diane Arbus (VV.AA., 2003: 124)

La atracción temerosa por lo prohibido será una constante en toda su vida. Como ella misma comentó en una ocasión al novelista John A. Williams (Bosworth, *Op. Cit.*, p. 223):

Siempre tenía miedo, hiciera lo que hiciese..., que vivía con miedo y teniendo que superarlo todos los días de su vida.

Su biógrafa, Patricia Bosworth, asegura que el peligro la estimulaba y siempre había asociado los riesgos

con el placer. Podía atreverse a empezar a conversar con alguien que pareciera peligroso con tal de ser capaz de enfrentarse a ello. Pensaba que sólo a través de este tipo de iniciaciones uno podía ver y sentir de verdad y tenía la creencia mágica de que sus cámaras la mantenían protegida de todo mal. Además, tenía el convencimiento de que era más temible lo que tenía dentro de sí misma que lo exterior.

5.1.3 Los temas

Después de diez años trabajando junto a su marido en la fotografía de moda, Diane Arbus empezó a tomar las fotografías que marcarían el inicio de su carrera personal a partir del curso que realizó con Lisette Model en 1956. La mayor parte de su obra estará dedicada a personas marginales. Los personajes miran directamente a la cámara. Las fotografías nunca se retocaban. En su trabajo siempre investigó la identidad, no la ilusión. El fotógrafo estadounidense Jerry Uelsmann opina sobre el trabajo de Arbus (*Ibidem*, p. 324):

Las fotos de Diane eran cautivadoras para la mente, no para los ojos, y ésa es una de las razones por las cuales abrió nuevos horizontes para los fotógrafos. Diane exploraba lo psicológico.

La película de Tod Browning *Freaks* (el título fue traducido al español como *La parada de los monstruos*, 1932), le impresionó mucho y fue importante para su trabajo. Según Bosworth (*Ibidem*, p. 180):

La película cautivó a Diane, porque los monstruos no eran imaginarios, sino *reales*, y esos seres –enanos, idiotas, contrahechos- siempre habían sido para

ella motivo de atracción, de reto y de terror, porque constituían un desafío a muchas convenciones. A veces, Diane pensaba que su terror estaba vinculado a algo que yacía en lo más profundo de su subconsciente. Cuando contemplaba el esqueleto humano o la mujer barbuda, pensaba en un ser oscuro y antinatural que llevaba oculto dentro de sí misma. En su infancia le habían prohibido que mirara todo lo que fuera «anormal»: un albino con los ojos rosa a medio cerrar, un bebé con labio leporino o una mujer gorda como un globo debido a alguna misteriosa deficiencia glandular. Como se lo habían prohibido, Diane los miraba con más atención, y desarrolló una profunda simpatía por toda rareza humana. Esas criaturas extrañas habían tenido madres normales, pero habían salido del útero alterados por una misteriosa fuerza que no llegaba a comprender.

A partir de este momento, Diane comenzó a dar vueltas por la ciudad por las noches y a buscar conversación con los personajes que se encontraba: mendigos, marginados, prostitutas, chulos..., tratando de convencerles para que se dejaran tomar una fotografía. Con sus palabras (*Ibidem*, pp. 195-96):

La mayoría de la gente vive con el temor de tener una experiencia traumática. Los monstruos nacen con traumas, y pasan la prueba de la vida. Son aristócratas.

En el verano de 1959 fotografió circos ambulantes de segunda categoría que actuaban en pueblos de Nueva Jersey y Nueva Inglaterra. Uno de estos personajes, el llamado “Amazing Randi” o “Randi el increíble”, que se consideraba el sucesor del mago y escapista Houdini, comenta sobre ella (*Ibidem*, p. 184):

Diane estaba fascinada con esos seres raros (...). Y no sólo por su condición de raros, sino por su *compromiso* con lo raro. (...) Diane parecía embrujarlos de modo que se mostraran tal cual eran en realidad y tal como aparecían ante los

ojos de todo el mundo. Era una doble imagen mágica la que ella captaba.

En octubre de 1959 la revista *Esquire* le encargó una serie de fotos sobre la ciudad que reflejaran desde lo elegante hasta lo más miserable. Ella se volcó completamente en el proyecto durante meses, fotografiando la morgue, burdeles, pensiones y hoteles baratos, culturistas, artistas del Museo Hubert, concursos de belleza, debutantes (jóvenes presentadas en la sociedad), abandonados, reuniones de *Boy Scout*, un horno crematorio de mascotas, parques, la Academia de Policía, un matadero... Estas fotografías se publicarán bajo el título: *The Vertical Journey: Six Movements of a Moment Within the Heart of the City* (*El viaje vertical: Seis Movimientos de un Momento Dentro del Corazón de la Ciudad*). Posteriormente, *The Full Circle* (*El Círculo Completo*), cinco retratos acompañados de párrafos escritos por la fotógrafa, estará dedicado por completo al tema de los excéntricos. Bosworth escribe sobre ello (*Ibidem*, p. 185):

Quería tener tanto miedo que el corazón le latiera enloquecido y le cayeran gotas de sudor sobre las cejas, para poder vencerlo y luego escudriñar durante horas el contoneo de la maloliente mujer gorda o la destreza con que el hombre sin brazos encendía un cigarrillo con una cerilla que sostenía con los dedos del pie.

El director de cine y guionista estadounidense Robert Benton recuerda (*Ibidem*, p. 193):

Eran las dos de la mañana y ella salía del metro con los ojos brillantes, sin muestras de cansancio. Nunca he conocido a nadie que trabajara tanto como ella.

Y Doon Arbus, a su vez (*Ibidem*, p. 193):

A mí me aterrizaba la capacidad que tenía para dejarse cautivar, para entregarse en cuerpo y alma a algo o a alguien. Pero era precisamente eso lo que le permitía fotografiar como lo hacía.

En este mismo año, 1959, comenzó un hábito que mantendría toda su carrera: llevar una libreta de notas siempre con ella, en la que escribía todo tipo de cosas, desde citas de libros o de amigos, hasta ideas para fotografías o los resúmenes de las vidas que le contaban las personas a las que fotografiaba. Lo que no anotaba eran los nombres de los protagonistas, pues para ella estas historias formaban parte de un vínculo privado que se establecía entre ella y los fotografiados, en el que ambos intercambiaban "secretos". Las imágenes de las fotografías tenían así este valor añadido: el estar sostenidas por historias y secretos.

«Lo que de veras le excitaba era cualquier cosa fuera de lo corriente», escribió Israel, quien opinaba que Diane estaba orgullosa de su capacidad de decir si una persona tenía algún secreto o misterio con sólo mirarla y que, en consecuencia, sus hogares «debían ser extraordinarios». Cuando se topaba con una de esas personas, solía abordarla diciéndole: «¿Puedo acompañarla hasta su casa?»

(*Ibíd.*, p. 197)

En el verano de 1963 Diane Arbus abordó el que sería otro gran tema en su obra: los nudistas. Ella misma decía al respecto (VV.AA., 2003: 167):

Siempre quise ir, pero no sé por qué no me atreví a decírselo a nadie. Para mí era un tema fabuloso.

Visitó varios campamentos nudistas en Nueva Jersey y Pensilvania durante los años siguientes. Pensaba publicar

un libro con los retratos acompañados de pequeños textos escritos por ella, pero no consiguió la autorización.

Entre 1962-1964 realizó fotos de niños que juegan a ser adultos (como la foto de la parejita que imitaba a Ginger Rogers y Fred Astaire o la famosa del niño haciendo muecas mientras sostiene una granada de mano de juguete en Central Park).



Fig. 16. Pareja de adolescentes. 1963

En 1963 le fue concedida una beca Guggenheim para fotografiar los ritos, las costumbres, los concursos y los festivales de todo el país. Este año retrató además parejas adolescentes y sus famosos gemelos y trillizos.



Fig. 17. Sin título. 1970-1

A medida que se sentía más segura, sus límites eran menores. Fotografió también a travestidos, *drag-queens*, hermafroditas, transexuales y participantes en orgías. Uno de sus últimos proyectos fue sobre personas discapacitadas.

5.1.4 La depresión

Diane Arbus sufrió durante toda su vida depresiones y crisis emocionales. Desde que era una niña sus creencias en su baja valía personal le hacían pensar que cuando los maestros mantenían que era inteligente no era verdad, pues estaba segura de ser lo contrario, tremendamente tonta, y esto la atormentaba. No le gustaban las soluciones fáciles, creía que no tenían valor. En una entrevista radiofónica que le hace Studs Terkel en 1968 para un libro sobre la Gran Depresión que se llamó *Hard Times*, Diane afirma (*Ibídem*, p. 129):

Odiaba pintar y lo dejé nada más terminar el instituto porque continuamente me decían qué fantástica era... Me hacía sentir temblorosa. Recuerdo que odiaba el olor de la pintura y el ruido que hacía cuando apoyaba mi pincel en el papel. A veces no miraba, sólo escuchaba ese horrible *squish squish squish*. No quería que me dijeran que era fantástica. Tenía la sensación de que si yo era tan fantástica en eso, no merecía la pena hacerlo.

Su profesor de arte Victor D'Amico y una de sus amigas, Phyllis Carton, coinciden en esta afirmación (Bosworth, *Op. Cit.*, pp. 66-67):

Diane tenía un talento especial. Pero el hecho de que la consideraran diferente la cohibía. En cierto modo, ella quería que la gente creyera que era igual que los demás.

A Diane le aterrorizaba su talento; le aterrorizaba porque la apartaba de todo y de todos.

Cuando ya era una fotógrafa consumada, Diane mantenía la misma actitud de su adolescencia. Pensaba que tomar fotos no podía ser placentero ni fácil, sino duro, porque entonces no era arte, y cargaba con muchas cámaras por esa razón, como recuerda el fotógrafo Garry Winogrand (*Ibídem*, p. 276):

Cuando se trataba de cámaras, Diane tenía la idea de que cuanto más difícil de manejar, mejor era; no creía que una foto lograda con facilidad pudiera ser buena.

Ganar dinero con sus fotografías la avergonzaba. Se preguntaba cómo alguien podía sentirse impresionado con sus obras y vivía negando su capacidad. Así lo expresa en la entrevista que le hace Studs Terkel en 1968, antes citada (*Ibídem*, p. 301):

Siempre me ha dado vergüenza ganar dinero, y cuando lo gano con una fotografía, asumo de inmediato que no es buena.

No puedo creer que el dinero sea la recompensa adecuada para el arte. A mí me parece que el arte es algo que haces porque te gusta, porque te excita y porque aprendes algo con eso; es como un juego, como tu educación... Pero nunca me he sentido especial..., ni siquiera creo que [lo que hago] sea muy útil; quizá sea histórico... Es embarazoso, porque no puedo defender esta posición, pero creo que tomo fotografías porque son cosas que nadie vería si yo no las fotografiara. Cuando estaba deprimida, pensaba que otros fotógrafos podían hacer las fotografías que yo quería, entonces cogía el teléfono, llamaba a algún buen fotógrafo y le decía: "Oye, ¿por qué no fotografías esto o aquello?" De veras creo que mis fotografías no son muy útiles para nadie, salvo para mí. Creo que tengo un cierto monopolio en cuanto se refiere a ver la cualidad de las cosas...

Las críticas que recibieron sus fotografías en las exposiciones o publicaciones que realizó a lo largo de su vida la dejaban hundida. Sus amistades le decían que tenía que aprender a tomárselo de otra manera y endurecerse, pero ella no era capaz y se imaginaba trabajando en privado y evitando todas esas opiniones de personas que no la comprendían. Creía que sucedía lo que siempre había temido: que su obra no se entendía y que ella sería conocida tan sólo como “la fotógrafa de los excéntricos” (*Ibidem*, pp. 171/333/334):

Le molestaba que sus motivos no fueran bien interpretados. Al fin y al cabo, ella no era más entrometida y mirona que los demás fotógrafos, y tampoco era «más enfermiza» o «más rara»; era más abierta y más honesta en cuanto a la fascinación que sentía por aquello que la sociedad tildaba de «perverso» o «prohibido».

Estaba segura de que siempre la reconocerían como «la fotógrafa de los excéntricos», y eso le causaba resentimiento, porque creía que sus retratos sugerían las experiencias secretas que todos llevamos dentro.

Le apenaba que gran parte de la atención que recibía procediera de gente «rara». Por ejemplo, había un fotógrafo de Massachussets que la llamaba de continuo, porque estaba seguro de que ella se dedicaba a la «fotografía de morgue», como él, y quería verla, pero ella le daba largas a la posibilidad de encontrarse. Lo único que quería era trabajar en paz y a solas, sin presiones ni expectativas.

Después de su episodio de hepatitis y su ingreso en el hospital en 1968 cayó en un estado depresivo que ya no la abandonó. Su madre contaba (*Ibidem*, p. 53) que en los momentos más críticos para ella la llamaba por teléfono a Florida:

Llorando, me decía: “Mamaíta, mamaíta, cuéntame la historia de tu depresión y de cómo saliste de ella.” Y aunque yo no podía responderle con certidumbre, ni ofrecerle ninguna solución, le repetía lo que me había sucedido, y eso parecía calmarla. Le decía que si yo me había curado, también se curaría ella...

Cuando su ex marido se casa con Mariclare Costello en 1969, este estado de tristeza se acentuó. Le costaba superar que su matrimonio se hubiera roto, que no pudieran seguir casados aunque tuvieran diferencias, amantes o vivieran separados. Se sentía desilusionada por haber creído en el amor y el matrimonio. Aunque por aquel entonces ya era una fotógrafa de éxito tenía que complementar sus ingresos con trabajos que realizaba para revistas y cuando iba a ver a los directores artísticos seguía pasándolo muy mal, por la falta de confianza que tenía en sí misma. Le ofrecieron trabajar como fotógrafa en una película que iba a estar muy bien pagada, pero ella rechazó el trabajo a pesar de necesitar el dinero porque no creía que pudiera hacerlo.

Tras la hepatitis, en la que los médicos le retiraron los antidepresivos que estaba tomando por la reacción que le habían provocado, Diane se negó a tomar más medicamentos de este tipo y decidió tratar de aprender a vivir con la depresión. Se hizo varias terapias personales ante la insistencia de sus amigos, pero tampoco fueron muy efectivas. La escritora feminista Ti Grace, que conoció a Arbus al ser fotografiada por ella para un reportaje de una revista, después del cual ambas se llamaban a menudo por teléfono, recuerda oírle decir repetidas veces en esas largas conversaciones (*Ibidem*, p. 321):

Aquí estoy..., reconocida como una artista..., pero no puedo ganarme la vida como fotógrafa.

A la hora de impartir clases de fotografía pensaba que no había nada que valiera la pena que ella pudiera enseñar. Su biógrafa cuenta (*Ibídem*, p. 324) que, después de haber preparado todo lo necesario para una clase de fotografía que iba a impartir, la invadía el pánico:

¿Qué podía aprender nadie de ella? ¿Qué podía decirles? Nunca dejó de dudar de sí misma, y se preguntaba qué podrían obtener los demás de ella.

A Diane no le gustaba el verano. Entre otras cosas, había sido la época en la que, cuando ella era una niña, su institutriz se había marchado. También sus padres se iban de viaje en esa estación. El verano de 1971 Diane está sola: sus dos hijas estaban fuera y Marvin Israel había salido de viaje con su mujer. Diane se quitó la vida ingiriendo barbitúricos y cortando sus venas:

Durante el oficio del acto religioso, Avedon murmuró: "¡Cómo me gustaría ser un artista como Diane!" Y Frederick Eberstadt le respondió, con otro susurro: "No, no te gustaría".

Su hermano Howard le dedicará un poema (*Ibídem*, pp. 343-44):

TO D - DEAD BY HER OWN HAND

*My dear, I wonder if before the end
You ever thought about a children's game-
I'm sure you must have played it too- in which
You ran along a narrow garden wall
Pretending it to be a mountain ledge
So steep a snowy darkness fell away
On either side to deeps invisible;
And when you felt your balance being lost
You jumped because you feared to fall, and
thought
For only one instant: That was when I died.*

That was a life ago. And now you've gone,

*Who would no longer play the grown-ups'
game
Where, balanced on the ledge above the dark,
You go on running and you don't look down,
Nor even jump because you fear to fall.*

PARA D - MUERTA POR SU PROPIA MANO

*Mi querida, me pregunto si antes del fin
Pensaste en aquel juego de niños
Al que seguramente jugaste, en el que
Corres por encima del estrecho muro de un
jardín
Imaginando que es la cima de una montaña
Con insondables precipicios a ambos lados
Y cuando sentiste que perdías el equilibrio
Saltaste, porque temías caer, y pensaste
Sólo por un instante: Es ahora cuando muero.*

*Eso fue hace una vida. Ahora ya no estás,
Te negaste a seguir jugando el juego de los
adultos
En el que, manteniendo el equilibrio en la cima
que corona la oscuridad
Se sigue corriendo sin mirar hacia abajo
Y nunca se salta por temor a caer.*

5.1.5 Análisis de una de sus obras **TRILLIZAS, 1963**

En la fotografía en blanco y negro aparecen tres trillizas en una habitación, sentadas sobre una cama. Se intuye que se trata de su dormitorio, pues a ambos laterales de ella podemos observar, separadas a corta distancia, otras dos camas idénticas a ésta que ocupa el centro de la escena. Las tres mellizas van vestidas y peinadas iguales: con una falda oscura, una camisa blanca abotonada hasta el cuello y una diadema blanca que echa hacia atrás el cabello moreno que no llega a tocar sus hombros. La que está sentada más a la izquierda –que es la única que mira a cámara– se ve un poco más adelantada que la del medio, y ésta a su vez un poco más que la de la derecha, como en escalera. La

expresión de sus caras es seria, particularmente la de las dos mellizas laterales. Su edad ronda la adolescencia. La melliza de la derecha toca el hombro de su hermana del centro, mientras que la de la izquierda parece algo más aislada de ellas, sujetándose la mano izquierda con la derecha y manteniéndose un poco más cerca de la fotógrafa, en una postura algo más formal y mirando a la cámara. Las camas están vestidas con colchas claras y los cabeceros llevan pintado un detalle floral en la parte superior central. Sobre la cama de la derecha hay una ventana que se ha cubierto con unas cortinas claras de gasa con volantes. La pared está tapizada con un papel de fondo oscuro con pequeños rombos claros

superpuestos. En la parte superior de la pared, entre la primera y la segunda hermana cuelgan lo que podrían ser dos medallas.

El tema de los gemelos representa en muchas ocasiones la dualidad. Como indica J. C. Cooper (2000: 83):

Pueden representar las dos caras de la naturaleza humana, el hombre de acción y el hombre de pensamiento, el ego y el alter ego. A menudo se encuentran enemistados y uno mata al otro; entonces uno representa la luz y el otro la oscuridad; simbolizan el sacrificio y el verdugo, el día y la noche, la luz y las tinieblas, el cielo y la tierra, lo manifiesto y lo no manifiesto, la vida y la muerte, el bien y el mal, los dos hemisferios, la polaridad, la luna creciente y menguante, etc.



Fig. 18. *Trillizas*. 1963

A Diane Arbus le atraían mucho los gemelos, mellizos y trillizos, y el reto que suponían a la hora de establecer identidades separadas. Realizó varias series de fotografías sobre ellos. Era además consciente de que, en ciertas sociedades, las criaturas nacidas en partos múltiples, se consideraban aberraciones. Diane opinaba de la imagen (Bosworth, *Op. Cit.*, p. 237):

Las trillizas me recuerdan a mí en mi adolescencia, alineada en tres imágenes. La hija, la hermana y la niña mala con fantasías lascivas, secretas, ligeramente diferentes entre sí.



Fig. 19. Hoja de contactos de tres series distintas de *Gemelas Idénticas*. 1967

Aunque las tres chicas se parecen y están vestidas y peinadas de la misma forma, si observamos la fotografía con mayor detenimiento empezamos a encontrar pequeñas diferencias entre ellas. Esto ocurre también en *Gemelas idénticas*, de 1967 (figs. 10 y 18). Graham Clarke relata en *The Photograph* (1997: 29) que le sucedió lo mismo al observar por primera vez dicha fotografía, pues pensaba que trataba sobre la “igualdad”, sobre ser

idéntico/a, pero después de examinarla más a fondo acabó concluyendo que las gemelas idénticas eran tan diferentes la una de la otra que la imagen podría ser renombrada “Gemelas Distintas”. Clarke también apunta que existe una brecha entre lo que vemos en la fotografía y lo que se nos pide que veamos.

Existen discrepancias sobre la empatía con la que Arbus fotografiaba a sus modelos. La escritora y feminista australiana Germaine Greer, que posó para ella en abril de 1971, declaró en *The Guardian* en 2005 (40) que esa supuesta empatía era una tontería. Cuenta su experiencia y cómo Arbus le pidió en aquella ocasión que se tumbara en una cama y se sentó a horcajadas sobre ella, tomando instantáneas de su incomodidad con la cámara pegada a su rostro, disparando cuando Greer suspiraba o fruncía el ceño. Resulta curioso que Germaine Greer fuera considerada entonces algo así como “la feminista sexy que hasta gusta a los hombres”; desde luego las fotografías de Arbus sobre ella no sugieren esta descripción. Colin Wood, por el contrario, el famoso *Niño con una granada* (fig. 6), afirmaba en 2003 que Diane llevaba una tristeza dentro de ella que también vio en él en el momento en el que le fotografió. Según John Szarkowski (Greer, 2005), que fue director del Departamento de Fotografía en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y apoyó el trabajo de Diane Arbus, “el verdadero tema de ésta no es ni más ni menos que las excepcionales vidas interiores de aquellos a quienes fotografiaba”. Sin embargo, los padres de las *Gemelas idénticas* (fig. 10) se quedaron desconcertados cuando

vieron la fantasmagórica instantánea de las niñas, que no se parecía a ninguna otra que les hubieran hecho, a pesar de que no podían negar que las reconocieran. David Segal (2005), periodista de The Washington Post que ha seguido la pista de algunas de las personas que aparecen en las fotografías de Arbus y las ha entrevistado, afirma que el misterio de *Gemelas idénticas*, en lugar de desvelarse, solamente se hace más profundo cuando conoces a las hermanas Wade, que son las personas menos escalofrantes que hayas conocido nunca. Las dos protagonistas de la fotografía han vivido unas vidas bastante convencionales, se han casado, han sido madres trabajadoras. Cuando alguien les pregunta si la famosa imagen dice algo de ellas, o si recuerdan cómo eran esas niñas, ellas se limitan a encogerse de hombros.

Como dice Segal, en la línea del anteriormente citado Clarke, lo que Arbus nos ha dado con esta foto es, en última instancia, una esfinge sin un enigma. O tal vez hay en ella un enigma, pero pertenece a Arbus. Y ella no lo cuenta.



Fig. 20. Las gemelas Cathleen Mulcahy y Colleen Yorke fotografiadas en 2005

5.2 LOUISE BOURGEOIS (1911-2010)

O la memoria recuperada



Fig. 21. Louise Bourgeois fotografiada por Annie Leibovitz, 1998

Mis obras son una reconstrucción del pasado. En ellas el pasado se ha vuelto tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido.

Louise Bourgeois (VV.AA., 1997a: 59)

5.2.1 Biografía

Louise Josephine Bourgeois nace en París el 25 de diciembre de 1911, siendo la mediana de tres hermanos. Su madre, Josephine Valérie Fauriaux y su padre, Louis Isadore Bourgeois, se habían casado en 1905. La primogénita, Henriette Marie Louise Bourgeois, había nacido un año antes de que la pareja contrajese matrimonio y el benjamín, Pierre Joseph Alexandre, lo hace en 1913. Los dos primeros años la familia vive en París, en el conocido Boulevard Saint-Germain, donde regenta una galería de restauración y venta de tapices y antigüedades.



Fig. 22. Louise Bourgeois fotografiada por su padre en el jardín de Choisy-le-Roi. Hacia 1916

En 1912 la familia Bourgeois se traslada a una gran casa de mediados del siglo XIX situada en Choisy-le-Roy, a las afueras de París, y continúan con el negocio de los tapices. Al estallar la Primera Guerra Mundial en 1915, su padre es llamado a filas. Como consecuencia a la guerra dejan Choisy en 1917 por Aubusson, donde residen hasta 1919. En mayo de ese mismo año la familia Bourgeois adquiere una propiedad en Antony, a orillas del río Bièvre, cuyas aguas tienen una cantidad de tanino muy apropiada para teñir los tapices. La mansión, de grandes dimensiones, dispone también de un taller para continuar con el negocio familiar. Los primeros años de escolaridad de Louise Bourgeois y sus hermanos Pierre y Henriette transcurren en la escuela de Antony.

En el periodo de 1921 a 1927 Louise estudia en París en el Collège Sévigné y en el Lycée Fénelon de París. Su talento y destreza para dibujar son notorios y a los doce años comienza a ayudar en el taller familiar realizando bocetos de las partes perdidas de los tapices que han de ser restaurados.

Como éstas se encuentran generalmente en la zona inferior, se hace una experta en dibujar piernas y pies. Repetirá esas partes del cuerpo a lo largo de toda su obra.

Finalizada la guerra, en 1922 el padre de Louise contrata a Sadie Gordon Richmond para enseñar lengua inglesa a sus hijos. Ésta trabajará para la familia Bourgeois durante diez años. La madre de Louise enferma y Sadie pronto se convierte en la amante de su padre. Este hecho va a marcar de forma traumática la vida y obra de Louise Bourgeois. En torno a esa traición girarán muchas de sus obras.

En 1923 la familia Bourgeois se traslada a la Villa Marcel en Le Canet y Louise asiste al Lycée International de Cannes, donde conoce y entabla amistad con Pierre Bonnard. En 1925 visita una exposición en la que se encuentra por primera vez con el estilo Art Decó y los trabajos de Frederick Kiesler y Vladimir Tatlin.

En 1929 Louise Bourgeois viaja a Inglaterra y un año más tarde continúa estudiando inglés en la Berlitz School de Niza. Sigue además con su educación a distancia en la École Universelle en matemáticas, física y química. En 1932 fallece su madre y Louise se queda muy afectada por la pérdida. Ese mismo año termina el bachillerato e ingresa en La Sorbona de París para estudiar cálculo y geometría. Recibe el diploma en Filosofía por la Universidad de París y viaja a Rusia y a los países bálticos.

En el año 1933 Bourgeois decide abandonar sus estudios de matemáticas, en su opinión demasiado teóricas, y comienza a

dedicarse al arte. En los años posteriores estudia en varios talleres de artistas como Paul Colin en Montparnasse y Montmartre. Por sugerencia de Colin viaja de nuevo a Rusia al teatro de Moscú para conocer el trabajo de los constructivistas rusos. Después estudia en la Academia D’Espagnat; en el taller de Roger Bissière; en la École des Beaux-Arts con Devambez y Colarossi; en la Grande-Chaumière estudia pintura con Othon Friesz y con Wlérick escultura; así como en la Académie Julian y en la Académie Scandinavie con Charles Despiau, ayudante de Rodin.

En los años 1936-1938 Louise se convierte en ayudante en la Académie de la Grande-Chaumière, en el estudio de Yves Brayer. Estudia con Marcel Gromaire, André Lhote y Fernand Léger, el cual sugiere que la sensibilidad y el talento de Bourgeois se inclinan más hacia lo tridimensional.

Además de su formación en diversos talleres y estudios y con artistas de la época, Louise comienza ya su andadura artística exponiendo por primera vez una pintura en el Salon des Indépendants y en el Salon des Artistes Français.

En 1936 Louise se independiza y alquila su primer apartamento en la rue de Seine en París. Ese intento de ruptura drástica con el pasado, su vida familiar y los distintos hogares quedará patente y reflejado en obras como la serie de *Cells (Celdas)* o de las *Femmes-maison (Mujeres-casa)*.

Un año más tarde se traslada a otro apartamento en la rue Mazarine y estudia historia del arte en L’École du Louvre con el propósito de

convertirse en una profesora titulada por la escuela del Louvre. En ese mismo año expone con el grupo Ranson en la Galerie Jean Dufresne, en una exposición que llevó por título "Le Groupe 1938-1939".

En 1938 abre su propia galería comerciando con pinturas de Matisse, Redon, Valadon y Bonnard. Es allí donde conoce a su futuro marido Robert Goldwater, profesor americano de historia del arte que investiga en París para su tesis doctoral. El 12 de septiembre de ese mismo año contraen matrimonio en la capital francesa. A continuación se trasladan a Nueva York donde Bourgeois contacta con los paisajes urbanísticos de la gran manzana: rascacielos, desfiladeros de las calles, ascensores, automóviles, bocas de metro..., los cuales incrementan su interés por las relaciones de las personas en los diferentes entornos, sobre todo en el interior de las viviendas. A partir de estos momentos Bourgeois retoma más en serio su obra artística, dándose a conocer con sus primeras exposiciones junto a otros artistas.

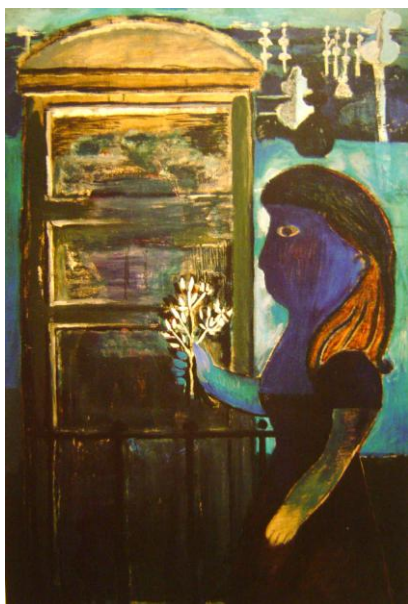


Fig.23. *Reparation (Reparación)*. 1938-40

En 1939 se forma en la técnica del grabado en la Arts Students League de Nueva York, estudiando con Vaclav Vytlacil. Además frecuenta círculos de historiadores del arte, galeristas y artistas americanos y europeos, así como arquitectos de la época. Bourgeois expone por primera vez en Estados Unidos en una muestra de grabados en el Museo de Brooklyn de Nueva York. Ese mismo año Bourgeois y su marido adoptan un niño, Michael Olivier: un huérfano de tres años nacido cerca de Burdeos.

En 1940 nace su primer hijo, Jean-Louis y un año más tarde el segundo, Alain Mathew Clement.

En el año 1943 Bourgeois recibe un premio honorario por su obra en tapiz para la exposición "The Arts in Therapy" ("Las Artes en la Terapia") en el Museum of Modern Art de Nueva York. La exposición promueve las actividades artísticas y artesanales como parte de un programa de rehabilitación para heridos de guerra.

En 1945 Louise Bourgeois presenta su primera exposición individual, "Paintings by Louise Bourgeois", en Nueva York. En ese año expone también junto a otros artistas en el "Annual of Painting" del Whitney Museum of American Art de Nueva York.

Un año más tarde se perfecciona en la técnica del grabado, coincidiendo en el taller con artistas como Miró y Le Corbusier. En 1947 expone una serie de nueve grabados para acompañar a las parábolas de *He Disappeared Into Complete Silence (Él desapareció en un silencio total)* y diecisiete pinturas denominadas más tarde *Femme Maison (Mujer casa)*.

Su primera exposición individual de esculturas, "Louise Bourgeois, Recent Works 1947-1949: Seventeen Standing Figures in Wood", se muestra en la Peridot Gallery de Nueva York en octubre de 1949.

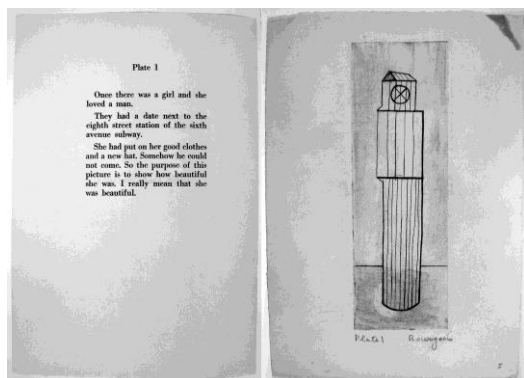


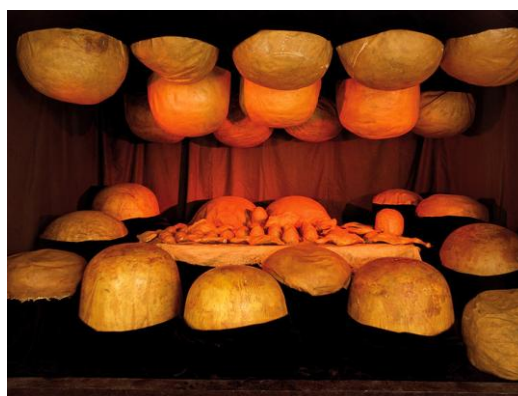
Fig. 24. *He Disappeared Into Complete Silence* (Él desapareció en un silencio total). 1947



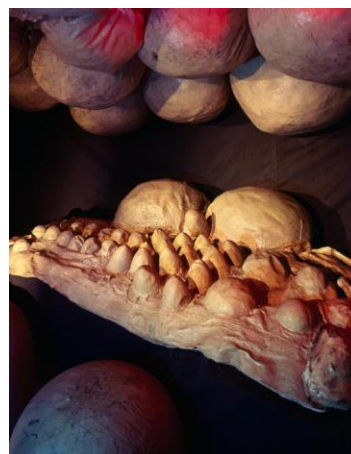
Fig. 25. *Needle Woman* (Mujer aguja). 1947-49

En 1950 la familia se traslada a Francia. Viven en Antony unos meses mientras Robert Goldwater cursa una beca Fullbright para investigar en dicho país. En ese mismo año viajan a Londres, donde Bourgeois conoce a Francis Bacon. Un año más tarde fallece su padre y Bourgeois se ve muy afectada por tener que involucrarse en el cierre del negocio de su progenitor y revivir viejos recuerdos. Finalmente residirán

durante los siguientes cinco años en París, aunque ella seguirá exponiendo en Nueva York. En 1953, después de su tercera exposición individual en la Peridot Gallery, realiza un viaje a las cuevas de Lascaux, en Francia, las cuales inspirarán más tarde la serie de *Lairs* (Guaridas) que la artista creará en la década de los sesenta y entre las que cabe destacar una de sus obras más representativas: *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre).



Figs. 26 y 27. *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre). 1974



Louise Bourgeois adquiere la ciudadanía estadounidense en octubre de 1955. En el año 1960, ya en Nueva York, comienza a dar clases de arte en la escuela pública de Great Neck. Tres años más tarde imparte clases también en el Brooklyn College. Vuelven a incluirse sus trabajos en los *Annals* de 1960 y 1962 del Whitney Museum of American Art. En 1961 muere su hermano Pierre.

En los años posteriores hasta 1970 vuelve a exponer de forma individual (enero 1964, Stable Gallery y Rose Fried Gallery, Nueva York) y colectiva. Realiza varios viajes, conociendo Grecia, España –visitando en Barcelona la obra de Gaudí–, Pietrasanta en Italia –trabajando el mármol y el bronce– y Nigeria –donde asiste a un congreso de arte africano–.

Es en 1970 cuando Bourgeois comienza a implicarse en el movimiento feminista. Participa en exposiciones, acciones benéficas y manifestaciones. En este año y también en 1973 vuelve a ser incluida en el *Annual* del Whitney Museum of American Art. El 26 de marzo de este mismo año fallece su marido Robert Goldwater.

Un año más tarde la incesante actividad de Bourgeois crece. Tiene una exposición individual en la que muestra *The Destruction of the Father* (*La destrucción del padre*), además de otras obras destacadas como *Eye to Eye* (*Ojo por ojo*) y *Labyrinthine Tower* (*Torre laberíntica*). Comienza a dar clases en la School of Visual Arts de Nueva York. Además imparte clases en la Columbia University, en el Cooper Union y en el Goddard College de Vermont, ostentando puestos de artista visitante en numerosas instituciones y universidades.

En el año 1975 Bourgeois concede una entrevista para Video Data Bank y en 1976 aparece en la exposición “200 Years of American Sculpture” (“200 Años de escultura americana”) en el Whitney Museum of American Art.

En 1977 recibe el título de Doctora Honoris Causa en Bellas Artes por la Yale University. Al año siguiente

expone nuevas obras, además de una performance, en una muestra individual que tiene lugar en la Hamilton Gallery of Contemporary Art de Nueva York.



Fig. 28. Performance *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts* (*Un banquete/Un desfile de modas de partes del cuerpo*). Hamilton Gallery, Nueva York, 1978



Fig. 29. Bourgeois vestida para la performance

En 1980 recibe en Nueva Orleans el Award for Outstanding Achievement in the Visual Arts en la Conferencia de la Convención Nacional de Mujeres para el Arte. En ese mismo año adquiere su estudio de Brooklyn, un edificio que tiene estructura de laberinto y que fue una antigua fábrica de ropa. Las dimensiones del estudio van a permitir trabajar a Bourgeois a gran escala. A eso se unirá que partir de este momento Bourgeois buscará la colaboración de un ayudante, Jerry Gorovoy, que será quien organice sus exposiciones y le ayude en el taller. En ese mismo año Henriette, la hermana mayor de Bourgeois, muere el 9 de julio.

Durante la década de los 80 recibe numerosos premios y se exponen retrospectivas sobre su obra en museos de ciudades como Cincinnati, Ámsterdam, París, Nueva York, Frankfurt y otras.



Fig. 30. Retrato de Louise Bourgeois con *Fillette*, por Robert Mapplethorpe. 1982

Robert Mapplethorpe la retrata en su estudio cuando ya es una artista reconocida, en 1982. Ella se presenta sin maquillaje, con sus canas y su *Fillette* (*Chiquilla*) de látex bajo el brazo, con ese aire de señora mayor entre pícara e inocente que quedará reflejado en la foto. Ella misma argumenta acerca de esta obra:

Cogí *Fillette* (1968), una escultura mía que estaba colgada junto a algunas otras. Sabía que si sujetaba y mecía esta escultura iba a sentirme más cómoda.

(Bourgeois, 2002: 114)

El falo me provoca ternura. Tiene que ver con la vulnerabilidad y la protección. Después de todo, he vivido con cuatro hombres: mi marido y mis tres hijos. Yo era la protectora, yo era también la protectora de mi hermano; él lo sabía, lo reconocía y yo me servía de ello. Aunque tenga estos sentimientos de protección hacia el falo, eso no significa que no me dé miedo.

(Mayayo, 2002: 92)

En 1990 muere su hijo Michel. Un año más tarde comienza a exponer una nueva forma creativa: la serie de *Cells I-VI* (*Células* o *Celdas*), pequeños mundos donde recrea la infelicidad/felicidad mediante diferentes simbolismos (figuras humanas, frases, objetos...) unidos para dar sentido al todo que representará en cada una de sus *Cells*. Ese mismo año recibe un premio internacional de escultura de Washington y el ministro de cultura francés le otorga el Gran Prix de escultura.

En 1992 presenta en Philadelphia una instalación, *She lost it* (*Lo perdió*) que incluye una performance. Colabora junto al escritor Arthur Miller en la novela *Homely girl, A life* (*Chica poco agraciada, Una vida*), realizando las ilustraciones.



Fig. 31. *Cell (Choisy)*. 1990-93

En 1993 las exposiciones sobre los trabajos de Bourgeois se hacen cada vez más numerosas: Praga, Hamburgo, Montreal, la Bienal de Venecia... En ese año realiza una serie nueva de *Cells* hechas a partir de jaulas de malla de alambre y expone una forma artística nueva: su primera

Spider (Araña) a gran escala en Brooklyn, fusionando arquitectura y escultura de forma aún más patente en este tipo de estructura. En este año recibe el Doctorado Honorífico en Bellas Artes por el Pratt Institute de Brooklyn y en Francia se edita un documental sobre su obra.

En 1994 continúan las exposiciones de Bourgeois en Colonia, Hannover, Nueva York y Maastrich. La BBC de Londres edita otro documental sobre Bourgeois.

En 1995 la Tate Gallery de Londres organiza otra muestra que incluirá a la artista. Expone también de forma individual en México y Melbourne. En ese mismo año Bourgeois graba un CD con reflexiones sobre su obra artística.

En 1996 recibe el First Annual Urban Glass Awards for Innovative Use of Glass by a Non-Glass Artist. Además se organiza exposiciones suyas en California y en Boston. Ese mismo año la delegación del gobierno francés encarga a Bourgeois una escultura para Choisy-le-Roi y ésta realiza dos nidos de aluminio, uno masculino y otro femenino, que suspende de un árbol. También se le encarga en Nueva York una escultura al aire libre y crea seis manos de bronce, *Welcoming Hands (Manos de bienvenida)*, aunque más tarde las cambiará por la obra en granito *The eyes (Los ojos)*. Continúan sus exposiciones en Sao Paulo, Salzburgo, Zúrich, Madrid y Londres.

En 1997 el gobierno francés encarga de nuevo a Bourgeois una obra de grandes dimensiones: *Toi e moi (Tú y yo)*, en aluminio fundido, para la Biblioteca Nacional. Ese mismo año expone en Milán, Tokio y Chicago y el

presidente de Estados Unidos por esas fechas, Bill Clinton, le otorga la medalla de las Artes, que recoge su hijo Jean-Louis.

En 1998 Bourgeois realiza otro encargo en colaboración con el arquitecto Michael Graves para la Agnes R. Katz Plaza de Nueva York. Se trata de dos conos de bronce de más de 7 metros y medio de altura que se unen. El agua emana de lo alto uniéndose en un único caudal, creando una fuente de grandes dimensiones. Continúan sus exposiciones por todo el mundo: en Estocolmo, Burdeos, Carolina del Norte, Viena y Nueva York. En esta última expone junto a Bacon y Messerschmidt. Ese mismo año Bourgeois se convierte en miembro de la National Academy de Nueva York en la categoría de escultura.



Fig. 32. *Maman (Mamá)*. Exterior de la National Gallery of Canada, Ottawa. 1999

En 1999 se le otorga el Wexner Prize del Wexner Center for the Arts de la Ohio State University y recibe otro encargo: exponer una *Spider* de 9 metros para la inauguración de la Bankside Power Station en 2000. Se organizan exposiciones de Bourgeois en la Bienal de Venecia, en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, y una gran retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid: *Louise Bourgeois*:

Memoria y Arquitectura, que se prolongará hasta febrero de 2000.

En este nuevo milenio se siguen realizando exposiciones sobre la artista: en 2004 en Málaga, en 2006 en Santander, en 2007 en Londres o una gran retrospectiva del Centre Georges Pompidou de París en marzo de 2008. Recibe premios de reconocimiento a su labor artística en distintos puntos del planeta.

Sigue creando hasta una semana antes de su fallecimiento, el 31 de mayo de 2010 en Nueva York, a los 98 años de edad.



Fig. 33.
*Obese
Bulimic
Anorexic
(Obesa
Bulímica
Anoréxica).*
2001

5.2.2 El miedo y el dolor

Podemos describir la obra de Louise Bourgeois como una auto-terapia para librarse del miedo, de los fantasmas del pasado no resuelto ni entendido por una niña. Sus creaciones siempre tendrán presentes los traumas y problemas vividos en su pasado. Su arte se enfrenta al miedo y al dolor haciéndolos suyos. Por una parte, moldea y destruye una y otra vez el recuerdo doloroso en su obra. Y por otra, lo reconstruye de nuevo durante el proceso creativo.

Soy una mujer sin secretos. Simplemente porque mi vida, todos los días, es una liquidación del pasado.

Louise Bourgeois (Colomina, 2006: 173)

El arte es la experimentación o, mejor, la reexperimentación del trauma.

Louise Bourgeois (VV.AA., 1999: 29)

Bourgeois recrea el dolor y lo transforma de esta forma en algo más soportable. Esto podemos observarlo en obras como la *Femme Couteau* (*Mujer cuchillo*) en la que explica:

Para defenderse, se identifica con el pene, trata de tomar la misma arma del agresor. Este es un problema que parte de la infancia y de la falta de una educación razonable y comprensiva. Cuando yo era chica, se hablaba del sexo como de algo peligroso. Es importante mostrar a las chicas que ser sexual es algo natural y que los hombres también pueden sentirse desamparados y vulnerables.

(Bourgeois, *Op. Cit.*, p. 49)



Fig. 34. *Femme Couteau* (*Mujer cuchillo*). 1982

Bourgeois no utiliza la negación de sus traumas infantiles ni la rabia y la ira que le despiertan, sino todo lo contrario: las utiliza como fuerza y motor de su existencia y sus obras durante toda su vida.

La recreación del pasado en toda su obra permite a Bourgeois revivir el miedo y sobrevivir a él, ya que no puede ni quiere olvidarlo. Esto se

hace patente en sus comentarios a través de escritos y entrevistas que van unidos a toda su obra.

Cada día tienes que abandonar el pasado o aceptarlo y si no puedes aceptarlo, entonces te haces escultor.

Louise Bourgeois (Mayayo, *Op. Cit.*, p. 93)

Digo ahora con mi escultura lo que no fui capaz de decir en el pasado. Ha sido siempre el miedo lo que me ha impedido comprender. El miedo es una trampa, te paraliza. Mi escultura me permite revivir la experiencia del miedo, darle una dimensión física (...) El miedo se transforma así en una realidad manipulable.

Louise Bourgeois (Meyer-Thoss, 1992: 195)

Bourgeois habla de sí misma, pero al mismo tiempo nos remite a nuestra propia identidad, que también está formada por recuerdos. Ella visita una y otra vez los suyos con el fin de dominar sus temores y encontrar su reafirmación. Toda su obra gira en torno a las emociones provocadas por los recuerdos de su infancia, por ello se ubica en espacios domésticos llenos de objetos que son al mismo tiempo, como afirma Sara Rivera (2001), realidad y metáfora de aquello que no se puede decir.

Bourgeois ha creado una metodología propia, un lenguaje visual propio, un diálogo emocional con el/la espectador/a completamente personal y, finalmente, una forma de terapia tan subjetiva como poderosa, que han constituido su fortaleza y su búsqueda constantes.

5.2.3 Evolución artística

Aunque Louise Bourgeois vive en el marco de distintas corrientes artísticas de vanguardia y en especial

del surrealismo, no se identifica con ninguna de ellas. Su carrera va tomando derroteros que la harán única en el panorama artístico a nivel mundial. No obstante, sentirá cercanía y admiración por artistas de la época como Le Corbusier y Bacon. Coincidimos con Lucy R. Lippard (1991: 200) en que cada periodo en el trabajo de la artista tiende a corresponder a los ritmos ocultos de su vida en aquel momento.

Bourgeois es mujer, una de las pocas mujeres artistas en un mundo casi exclusivo de hombres a lo largo de su trayectoria. Cuando en 1971 le preguntan qué le parece la posición de las mujeres en el arte en ese momento ella responde: “una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada” (Bourgeois, *Op. Cit.*, p. 43).

La necesidad interior del artista de ser un artista conecta íntimamente con su género y su sexualidad. La frustración de la mujer artista y su falta de un papel inmediato de artista dentro de la sociedad es consecuencia de esta necesidad, y su impotencia (incluso si llega a tener éxito) es consecuencia de esta necesaria vocación. No elegimos nuestros papeles –obedecemos la llamada y aceptamos sus términos–, aunque ello no signifique que no nos produzca resentimiento, por supuesto.

Louise Bourgeois (*Ibidem*, p. 47)

Años más tarde, en 1979, revela a E. Munro que con cada exposición de su obra se ponía enferma, hasta el punto de plantearse no volver a intentarlo: “tenía la sensación de que la escena artística pertenecía a los hombres y de que yo estaba, en cierto sentido, invadiendo sus dominios. Por ello, hacía las obras y después las escondía. (...) No obstante, hoy día estoy haciendo un esfuerzo por cambiar” (*Ibidem*, pp. 53-54).

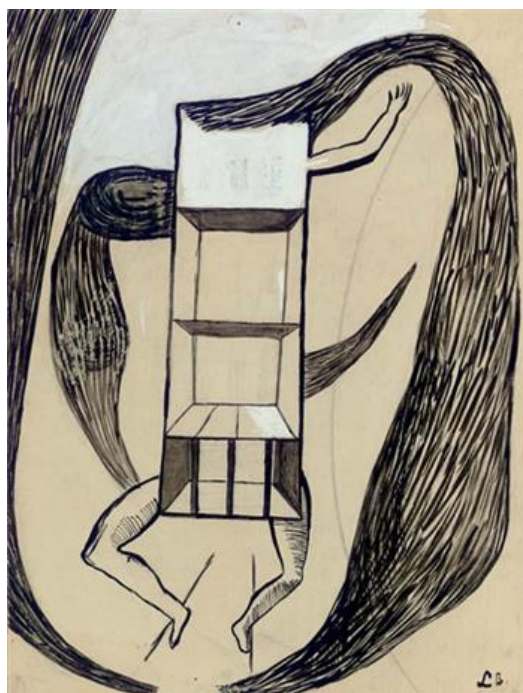


Fig. 35. *Femme-maison* (Mujer-casa). 1947



Fig. 36. *Femmes-maison* (Mujeres-casa). 1945-47

Bourgeois comienza realizando dibujos y pinturas. Son una especie de bocetos que muchas veces se refieren a obras arquitectónicas de forma repetitiva como las *Femmes-maison* (Mujeres-casa). Más tarde se especializa en la realización de grabados y en los 60 se decanta por la escultura como forma principal de expresión, que fusionará de forma innovadora con la arquitectura.

Trabaja todas las texturas: duro y blando en conjunción. Telas, cartones, yeso, metales, objetos viejos... También materiales tradicionales: mármol y bronce, madera, aluminio... Beatriz Colomina (*Op. Cit.*, p. 163) nos proporciona el relato de la construcción de la primera escultura de la artista:

Me vi atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de sobremesa en que mi padre se jactaba de lo bueno y de lo maravilloso que era... Cogí pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Una vez acabada la figura empecé a cortarle los miembros con un cuchillo. Veo esto como mi primera solución escultórica. En aquel momento estuvo bien y me ayudó. Fue una experiencia importante y desde luego determinó mi dirección futura.

En definitiva, tenemos la trayectoria de una vida entera realizando variaciones sobre el mismo tema bajo cualquiera de las formas de expresión artística, aunque también matizada por la utilización de la palabra para completar las obras plásticas. Louise Bourgeois ha conseguido una concepción de la arquitectura propia, y una iconografía aún más propia. Resulta muy difícil encontrar alguna influencia o similitud con alguna corriente artística, sin embargo su obra sí ha sido influyente en otros artistas posteriores.

A lo largo de su obra Bourgeois repetirá formas en diferentes décadas, pero para estructurar sus distintas características vamos a analizar las principales formas que realizó ubicadas en la época en la que las creó, aunque ella más tarde las vuelva a repetir, para poder observar su evolución en el tratamiento de las formas y el uso de materiales. Podemos destacar las series de las *Femmes-maison* (Mujeres-casa), los

Personnages (Personajes), las *Lairs* (Guaridas), las *Cells* (Celdas) y las *Spiders* (Arañas).

Louise Bourgeois (Colomina, *Op. Cit.*, p. 157)

5.2.3.1 *Femme-maison* (Mujer-casa)

Las *Femmes-maison* de los años 40 que Bourgeois crea son la representación de la mujer esclava de la casa y de las labores domésticas como su madre y, a la vez, un recuerdo de las distintas casas por las que la artista pasa a lo largo de su vida. Son mujeres desnudas en las que el rostro y la parte superior del cuerpo son invisibles al estar encerrados en un edificio lleno de ventanas. Por un lado son frágiles y abnegadas, pero por otro son fuertes y un lugar donde refugiarse. Son mujeres formadas por un cuerpo arquitectónico cuya única forma de sujeción son unas frágiles piernas que evitan el hundimiento de la figura. Ese cuerpo muestra la casa como lugar de refugio, por un lado, y como aprisionamiento, por otro, la asfixia, la mujer absorbida por el hogar como ella lo está por sus recuerdos. Su llegada a Nueva York en 1938 provocará todavía una investigación más profunda en torno a la arquitectura como proceso paralelo a la construcción de la memoria y respecto a la relación de las figuras con el espacio que habitan, como influencia de la contemplación de los rascacielos y de su nueva casa.

No puedo salir de casa. Quiero hacerlo.
Tengo que hacerlo. Me gustaría hacerlo.
Estaba planeando hacerlo, pero renuncié
en el último momento.

Al principio hay pánico, y luego un
absoluto instinto de supervivencia para
poner orden en torno a una a fin de
escapar del pánico.

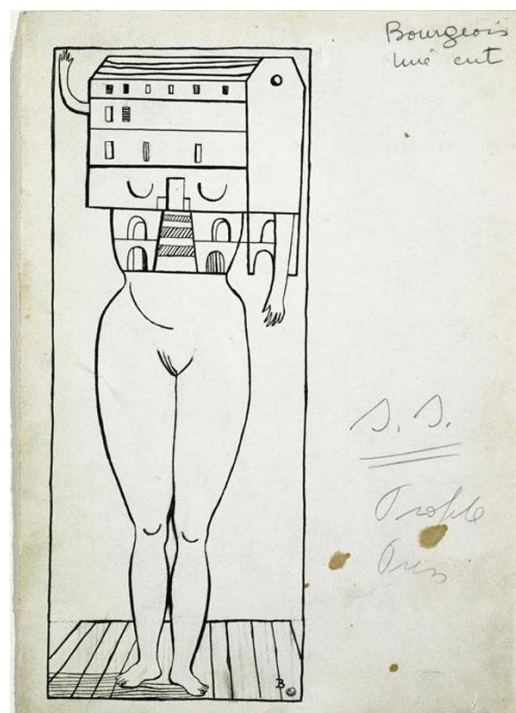


Fig. 37. *Femme-maison* (Mujer-casa). 1947

Al igual que en las *Femmes-maison*, expresa diferentes sentimientos mediante arquitecturas en su libro *He disappeared into Complete Silence* (Él desapareció en un silencio total), del año 1947. Se trata de una serie de aguafuertes acompañados de historias breves, parábolas escritas en un tono hiriente, que no explican las imágenes sino que las completan. El conjunto texto-imagen transmite soledad, incomunicación y desesperanza en las relaciones humanas.

5.2.3.2 *Personnages* (Personajes)

Desde mediados de los años 40 Bourgeois realiza estas esculturas verticales de madera formadas por un solo bloque. A pesar de su aspecto de firmeza tienen una base que resulta ser muy frágil, aportando a la

figura un carácter inestable, combinando de esta manera vulnerabilidad y fortaleza.



Fig. 38. *Personnages (Personajes)*. 1940s-50s

Bourgeois narra cómo empezó a realizar esculturas a finales de los años 40 al encontrarse sola en casa una mañana, después de que se hubieran marchado su marido y sus hijos, recortando botellas de leche, pintándolas de negro y colgándolas en la pared:

Cuando los hombres se iban, me sumía en el caos total, es decir, en la soledad, una soledad espantosa. Hasta que me di cuenta de que podía ejercer un control sobre otra forma de expresión, sobre otro mundo. Podía crear esas formas, pintarlas de negro, lo que expresaba la tristeza. Podía colocarlas juntas, tirarlas al suelo y destruirlas. Ese sentimiento de poder me permitió controlar la nostalgia que tenía de Francia. La escultura me fue revelada como medio de expresión gracias a una botella de leche, gracias a la forma simple y triangular de un objeto útil, indispensable. Eso quería decir que era posible expresar algo.

Louise Bourgeois (Mayayo, *Op. Cit.*, pp. 16-17)

Las primeras esculturas verticales de Bourgeois evolucionan a partir de los años 50 hacia construcciones basadas en la adición, se configuran en base a unos elementos segmentados sustentados por una barra de metal. Estas obras evocan a las personas

presentes en su nueva vida y aquellas ausentes que quedaron en Francia, muestran la dificultad de las nuevas relaciones establecidas y un sentimiento de falta:

Personas que echaba de menos. Eran presencias... Representaban a las personas que había dejado atrás: mi padre, mi hermano y su familia, mis primos, toda la gente que había dejado en Francia. Vine sola a este país. Era una especie de monumento en su memoria.

Louise Bourgeois (VV.AA., 2004: 11)

La artista confiere a estas figuras una dimensión humana y explica que “están situadas en el suelo con el modo en que se situaría una persona en la calle para hablar con otra” y que, a pesar de su apariencia abstracta, para ella “son la expresión, en términos abstractos, de emociones y estados de conciencia” (VV.AA., 2004: 11).

5.2.3.3 *Lairs (Guaridas)*



Fig. 39. *The Lair (La guarida)*. 1962

A partir de la década de los 60 estas figuras son sustituidas por las *Lairs (Guaridas)*, que son, según la artista, lugares protegidos en los que

refugiarse (Mayayo, 2002: 25). Estas extrañas nuevas obras presentan una gran originalidad y están realizadas con materiales como el yeso, el látex y distintos tipos de resinas. Son anchas en su parte inferior y estrechas en la superior, mostrándose a veces apoyadas sobre el suelo y otras colgadas de un gancho de metal. A menudo resultan repulsivas. Poseen aberturas que permiten ver un interior viscoso y/o laberíntico:

Crecen a partir del centro, escondiendo los órganos más importantes, la vida está dentro... y esto hace que crezca hasta una medida determinada.

Louise Bourgeois (Lippard, 1991: 201)

El crítico Daniel Robbins hizo un comentario al observar estas obras por primera vez que resulta muy descriptivo: “Era como si un viejo conocido, antes sofisticadamente delgado, elegante y reservado, hubiera vuelto transformado de un viaje: gordo, pálido, redondo y orgánico” (VV.AA., 2004: 14).

5.2.3.4 Cells (Celdas)

Las *Cells* representan distintos tipos de dolor: el físico, el emocional y el psicológico, así como el mental y el intelectual.

Louise Bourgeois (VV.AA., 2004: 19)



Fig. 40. *Red Rooms (Cuartos rojos)*. 1994

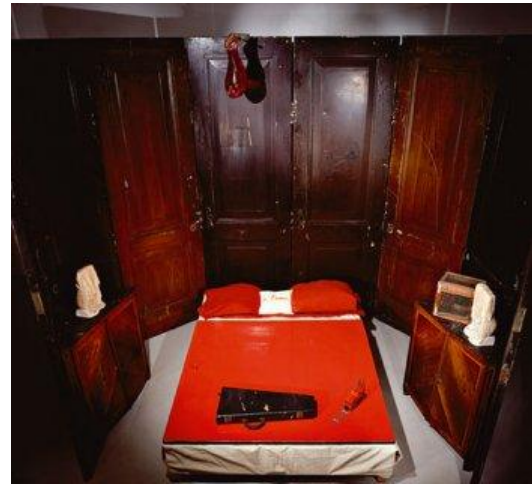


Fig. 41. *Red Room (Parents) (Cuarto rojo [padres])*. 1994



Fig. 42. *Red Room (Child) (Cuarto rojo [niño])*. 1994

Cada una de las *Cells* versa sobre el miedo. El miedo es dolor, aunque con frecuencia no sea percibido como dolor, porque está siempre disfrazándose.

Louise Bourgeois (Mayayo, *Op. Cit.*, p. 61)

La primera serie de *Cells* es realizada por Louise Bourgeois en 1991. El término inglés “cell” posee un doble significado: célula, por una parte y celda, por otra. Una célula es, según el diccionario de la R.A.E., “la unidad fundamental de los organismos vivos, generalmente de tamaño microscópico, capaz de reproducción independiente y formada por un citoplasma y un núcleo rodeados por

una membrana". Una celda, según la misma fuente, puede referirse a un aposento donde se aloja un preso/a en una cárcel o un religioso/a en un convento. Coincidimos con Mayayo (2002: 59) cuando afirma: "las *Cells* demuestran, una vez más, la ambivalencia que tienen para la artista la casa y sus metáforas: a caballo entre la biología y la arquitectura, la celda/célula es a la vez guarida y prisión".

Todas las *Cells* tratan sobre el placer del voyeurismo, la excitación de mirar y ser mirado.

Louise Bourgeois (*Ibidem*, p. 60)

Las *Cells* son instalaciones semiabiertas cuyo exterior consiste en jaulas o viejas puertas ensambladas en forma espiral, circular o rectangular. El espectador/a puede adentrarse en el interior hasta cierto punto u observarlo desde aberturas a modo de ventanas o puertas o paredes de rejilla metálica. Este interior es un escenario que muestra todo tipo de muebles y objetos antiguos, formas corporales esculpidas en cera, esculturas, elementos colgantes de cristal, espejos... Louise Bourgeois ha añadido a los criterios arquitectónicos y espaciales en estas instalaciones todo un lenguaje de símbolos propios y la participación del espectador/a. Abunda frecuentemente el color rojo. Respecto al color, Bourgeois considera que "es más fuerte que el lenguaje, es un tipo de comunicación subliminal" (Bourgeois, *Op. Cit.*, p. 122):

Rojo es el color de la sangre
Rojo es el color del dolor
Rojo es el color de la violencia
Rojo es el color del peligro
Rojo es el color de la vergüenza

Rojo es el color de los celos
Rojo es el color de los rencores
Rojo es el color de la culpa

Louise Bourgeois (VV.AA., 1998: 40)

El rojo es una afirmación a toda costa – sin contar con los peligros de la lucha–, de la contradicción, de la agresión. Simboliza la intensidad de las emociones involucradas.

(Bourgeois, *Op. Cit.*, p. 122)

5.2.3.5 *Spiders (Arañas)*

Posteriormente, desde 1994 a 1997 aparecen en la obra de la artista las *Spiders*. Por una parte son obras arquitectónicas, pero también son esculturas en sí mismas. Para ella la araña es una imagen de la madre. Tanto su madre como la madre de su madre se dedicaron al tejido de tapices.

La arquitectura tiene que ser un objeto de nuestra memoria. Cuando evocamos, cuando conjuramos la memoria para hacerla más clara, apilamos asociaciones de la misma manera que apilamos ladrillos para construir un edificio. La memoria es una forma de arquitectura.

Louise Bourgeois (Helfenstein, 1999: 27)



Fig. 43. *Spider (Araña)*. 1996

Bourgeois admira a su madre, que muere cuando ella tiene 21 años,

aunque también conoce las diferencias que existen entre ellas.

5.2.4 La sexualidad en su obra

Se me ha dicho que hay mucho erotismo en mi obra. Por supuesto que lo hay, ya que mi interés por el cuerpo humano es constante. Pero yo no siento ese erotismo personalmente. Mis esculturas me satisfacen porque representan una cierta armonía y cierto énfasis, y no podría decir que mi obra sea erótica, aun cuando este lado resulte obvio a ciertas personas.

(Bourgeois, *Op. Cit.*, p. 35)

No tengo especial conciencia ni estoy interesada en lo erótico de mi obra... Me preocupa exclusivamente, al menos de manera consciente, la perfección formal...

Louise Bourgeois (Kraus, 1991: 213)

En los años 60 Bourgeois comienza a interesarse por las propiedades de la espiral, mientras su obra va adquiriendo dimensiones más directamente sexuales con formas orgánicas, bulbosas, fálicas o vaginales, que parecen simbolizar la fecundación. Trabajadas primero en materiales como el látex o el yeso, más tarde adquieren con el mármol de Carrara un carácter mucho más duradero. Algunas de esas formas bulbosas volvemos a encontrarlas en una de sus obras más impactantes, *The Destruction of the Father (La destrucción del padre)*, pero también en *Janus Fleuri (Jano florido)*, donde combina de forma magistral los genitales masculinos y femeninos, o *Fillette (Chiquilla)*: un pene masculino que sostiene en la foto de Mapplethorpe con ternura mostrando su fragilidad... Con todo ello pretende llegar a la fusión de lo masculino y lo femenino, identificarlos como iguales en fuerza y vulnerabilidad:

Todos somos vulnerables de algún modo, todos somos masculinos y femeninos a la vez.

Louise Bourgeois (Mayayo, *Op. Cit.*, p. 34)



Fig. 44. *Janus Fleuri (Jano florido)*. 1968



Fig. 45. *Fillette (Chiquilla)*. 1968

5.2.5 Análisis de una de sus obras *SPIDER (ARAÑA)*, 1997

Spider nos muestra una araña gigante de acero que tiene entre sus patas una jaula poligonal con paredes de tela metálica y la puerta abierta. La mitad de la cabeza de la araña atraviesa el

techo de la celda. En el interior de la jaula observamos un sillón y algunos otros elementos.

La amiga (la araña: ¿por qué la araña?) porque mi mejor amiga fue mi madre, que era cuidadosa, lista, paciente, dulce, razonable, primorosa, sutil, indispensable, pulcra y útil como una araña. También sabía defenderme a mí y a sí misma negándose a responder a preguntas personales, comprometedoras, indiscretas o “estúpidas”.

(Bourgeois, fragmento de *Oda a mi madre*, cit. en Bernadac & Obrist, 2000: 321 y traducida en VV.AA., 2004)



Fig. 46. *Spider (Araña)*, 1997, instalada en el Kunsthalle Bielefeld. 1999

Bourgeois identifica sus enormes arañas, que comienza a realizar a partir de 1992, con la madre. Como indica Estrella de Diego (cit. en Soto, 2004): “las arañas tienen algo de aguja que repara los daños y recompone el mundo. Y para Bourgeois representan la madre, la casa por antonomasia, la que protege y mantiene alejados a los merodeadores indiscretos”. Bourgeois

asocia las arañas con el hilado y la madre. El significado, en realidad, es ambivalente, pues a la vez ofrecen cobijo y resultan amenazantes, como observamos en la fig. 46.

La artista relata que su madre era una reparadora y disfrutaba cosiendo y restaurando tapices (Colomina, 1999). Ella se considera a sí misma, en cambio, como alguien que necesita romper, para después reconstruir y nuevamente volver a destruir.

La violencia puede ser reemplazada por la restauración. Afortunadamente, vengo de ese mundo donde reparábamos el deterioro en los tapices y la idea de reparar ha permanecido en mí.

(Colomina, *Op. Cit.*, p. 46)

El motivo que lleva a “remendar” nos remite al carácter terapéutico de la creación artística:

Nunca me cansaré de representarla.
Quiero comer, dormir, discutir, dañar,
destruir...
¿Por qué?
Las razones me incumben
exclusivamente a mí.
El tratamiento del Miedo.

(Bourgeois, fragmento de *Oda a mi madre*, cit. en VV.AA., 2004)

En su *Oda a la araña*, escrita en 1995, Louise Bourgeois añade:

La araña es demasiado meticulosa para mi gusto. Tiene una faceta “tricoteuse” (Xavier Tricot), muy francesa, complicada, excesivamente racional, con su invisible remendar, cada vez más preciso y delicado; nunca se cansa de buscarle tres pies al gato. Este análisis interminable es agotador y, desde una perspectiva visual, puede resultar muy reduccionista. Hace que me den ganas de echarme a la calle y llenarme los pulmones de aire. Análisis sin fin, preguntas dentro de preguntas; es decir, desmenuzar.

Por una vez, esta araña reconoce que está cansada. Se apoya en la pared (como la prostituta que observa al cliente desde la sombra de la entrada, apoyada en la puerta de los años).

Analizar y desmenuzar es una cosa, pero tomar una decisión es otra distinta (una elección, un juicio de valor).

*Atrapada en una tela de temor.
La tela de la araña.
La mujer desposeída.*



Fig. 47. *Spider (Araña)*. 1997

5.3 FRIDA KAHLO (1907-1954)

O el dolor y el cuerpo



*¿Quién diría que las manchas
viven y ayudan a vivir?*

Frida Kahlo (Diario)

Fig. 48. Frida Kahlo, 1939

5.3.1 Biografía

Frida (Magdalena Carmen Frida) Kahlo Calderón nace en Coyoacán, México, el 6 de julio de 1907. Ella decía haber nacido tres años más tarde, en 1910, cuando estalló la Revolución Mexicana. Frida es la tercera hija de las cuatro (Matilde, Adriana, Frida y Cristina) que tiene el matrimonio formado por Guillermo Kahlo y Matilde Calderón. Su madre es una mestiza católica y su padre es judío de ascendencia germano-austrohúngara.

A los seis años Frida contrae poliomielitis. Tiene que guardar cama durante nueve meses y hacer ejercicios de rehabilitación, pero aun así su pierna derecha se queda muy delgada y su pie derecho deformado. La llaman “Frida la coja”, con gran pesar suyo, y al crecer aprende a ocultar las huellas de su enfermedad con pantalones o faldas largas.

Después de terminar su educación primaria en el Colegio Alemán, se matricula en 1922 en la “Escuela Nacional Preparatoria”, que era considerado el mejor instituto de enseñanza secundaria en México. Quiere estudiar medicina. Es una de las 35 mujeres admitidas entre un total de unos 2000 estudiantes. En la escuela Frida se une a un grupo llamado “Los Cachuchas” (el nombre viene de las gorras que llevaban). El líder del grupo, Alejandro Gómez Arias, es su amor de juventud. Compartían las ideas social nacionalistas del ministro de cultura, José Vasconcelos. En este año (1922) Frida conoce a Diego Rivera, que pintaba un mural en el anfiteatro Bolívar, el auditorio de la preparatoria. Tres años más tarde, en 1925, empieza a trabajar como aprendiz de grabado con Fernando Fernández, un reconocido ilustrador publicitario amigo de su padre, para contribuir con la economía familiar. Con él copia grabados del

impresionista sueco Anders Zorn. Fernández declara de Frida que tiene mucho talento para el dibujo.

En septiembre de 1925, con 18 años, Frida sufre un grave accidente que marcaría su vida: un tranvía choca con el autobús en el que ella y Alejandro Gómez Arias viajan de vuelta de la escuela, y un pasamanos le atraviesa el cuerpo a la altura de la pelvis, causándole múltiples lesiones y fracturas. Los médicos no están seguros de que sobreviva. Tiene que pasar tres meses en cama, el primero de ellos en el hospital.

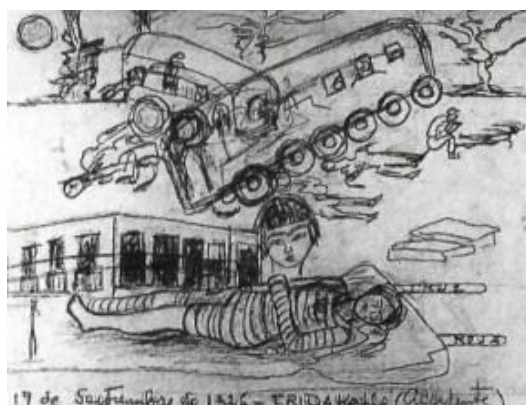


Fig. 49. *Accidente*. 1926

Como afirma Hayden Herrera (2003: 75 y 103), “del accidente en adelante, el dolor y la entereza se convirtieron en los temas centrales de su vida”. “La muchacha que tuvo la ambición de estudiar medicina, se dedicó a la pintura como una especie de cirugía psicológica”.

Un año más tarde, después de haberse recuperado aparentemente, Frida recae y descubren que su columna vertebral está rota (no le habían hecho radiografías antes). Durante nueve meses tiene que usar corsés de escayola y mantenerse lo más quieta posible. Para distraerse y olvidar el dolor pinta. Su madre manda hacer a

un carpintero un caballete especial para que pueda pintar acostada.

Según repite la leyenda, para matar el aburrimiento y olvidar el dolor durante los largos meses de convalecencia después del accidente, Frida empezó a pintar. (...). Este mito no se sostiene si estudiamos con detenimiento los años juveniles de la pintora mexicana. Las inquietudes artísticas de Frida – alentadas, muy probablemente, por su padre- ya habían empezado a desarrollarse antes del fatídico accidente: fue Guillermo Kahlo quien inició a la artista, en fecha temprana, en la tradición pictórica alemana, en la obra de maestros como Brueghel, Cranach o Grünewald, que tanta impronta dejarían más tarde en su obra; fue también el fotógrafo quien le consiguió en 1925 un empleo como ayudante en el taller de grabado del artista Fernando Fernández.

(Mayayo, 2008: 36-37)

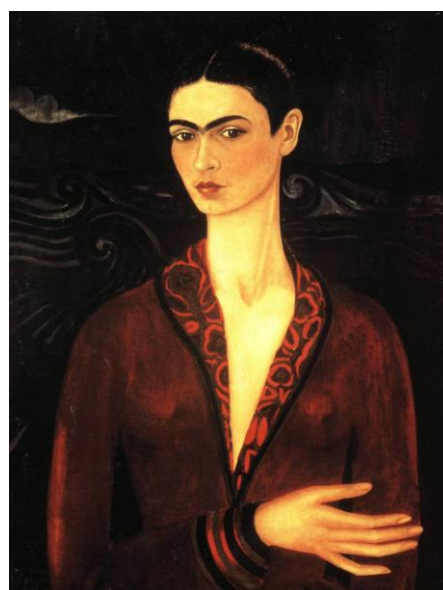


Fig. 50. *Autorretrato con traje de terciopelo*. 1926

A finales de 1927 Frida está casi recuperada y vuelve a reunirse con sus compañeros de la escuela. Uno de ellos, Germán de Campo, la introduce en un grupo de amigos del comunista exiliado cubano Julio Antonio Mella, cuya pareja es la fotógrafa estadounidense Tina Modotti. Frida y ella se hacen pronto buenas amigas y

es a través de Tina como Frida vuelve a encontrarse de nuevo con Diego Rivera (ésta es una versión; según otra, Frida va a ver a Diego Rivera en cuanto se restablece del accidente para mostrarle sus cuadros y pedirle su opinión sobre ellos, la cual resulta favorable). Frida se afilia al partido comunista, del que Diego es miembro. En agosto de 1929, tras un rápido noviazgo, Frida y Diego se casan. Frida tiene 22 años y Diego, 43.



Fig. 51. *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*. 1932

En 1930 se mudan a Estados Unidos, donde Diego ha recibido encargos para pintar varios murales. Allí permanecen un total de cuatro años. Viven primero en San Francisco, después de una visita de cinco meses a México se trasladan a Nueva York y de allí viajan a Detroit. Durante su estancia en Detroit Frida conoce al doctor Leo Eloesser, que se convierte en un gran amigo a quien consultará sobre su salud a partir de ahora. Sufre un aborto espontáneo que vive de forma traumática (su segundo aborto). En septiembre de 1932 avisan a Frida de que su madre se encuentra muy enferma y una semana más tarde de la llegada de Frida para verla, ésta muere. Diego y Frida viajan

después a Nueva York, donde permanecerán nueve meses.

Diego quiere quedarse por más tiempo en Estados Unidos, pero Frida no, y tras muchas discusiones vuelven a México en diciembre de 1933, instalándose en una casa nueva en San Ángel, por entonces un pueblo en la periferia de Ciudad de México. La casa constaba de dos bloques (uno azul, más pequeño, para Frida, y otro rosa, más grande, para Diego) unidos por un puente, y había sido diseñada por el arquitecto Juan O'Gorman, a petición de Diego.

Frida tiene de nuevo problemas de salud, sufriendo en 1934 una operación en el pie derecho. En este mismo año vuelve a quedarse embarazada y se le practica un aborto por las complicaciones que surgen. En 1935 Diego inicia una relación amorosa con Cristina, la hermana pequeña de Frida. Esto supone mucho sufrimiento a Frida, que se muda a un apartamento en el centro de la ciudad y se plantea el divorcio. Tratando de olvidarse de sus problemas viaja a Nueva York con dos amigas norteamericanas y a finales de 1935, una vez acabada la relación entre su marido y su hermana, vuelve a San Ángel con Diego.

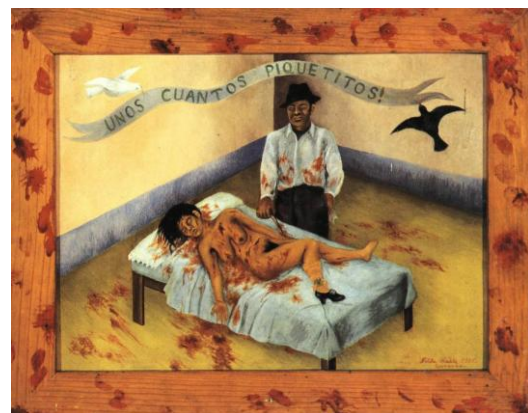


Fig. 52. *Unos cuantos piquetitos*. 1935

Cuando estalla la Guerra Civil Española, en julio de 1936, Frida y Diego reúnen fondos para ayudar a los republicanos.

En enero de 1937 Leon Trotsky y su mujer, Natalia Sedova, llegan a México, cuyo gobierno les ha concedido asilo político. Rivera admira al político ruso y le ofrece alojamiento en la Casa Azul. Allí viven hasta abril de 1939. Frida y Trotsky mantienen un breve romance. En este año Frida participa con cuatro obras en una exposición colectiva celebrada en la Galería de Arte de la Universidad Autónoma de México.

André Breton, líder del surrealismo, también viaja a México junto con su esposa, Jacqueline Lamba, en abril de 1938. Breton piensa que México representa la esencia del surrealismo. Queda muy impresionado con la obra de Frida, que califica como surrealista, y le propone una exposición en París.

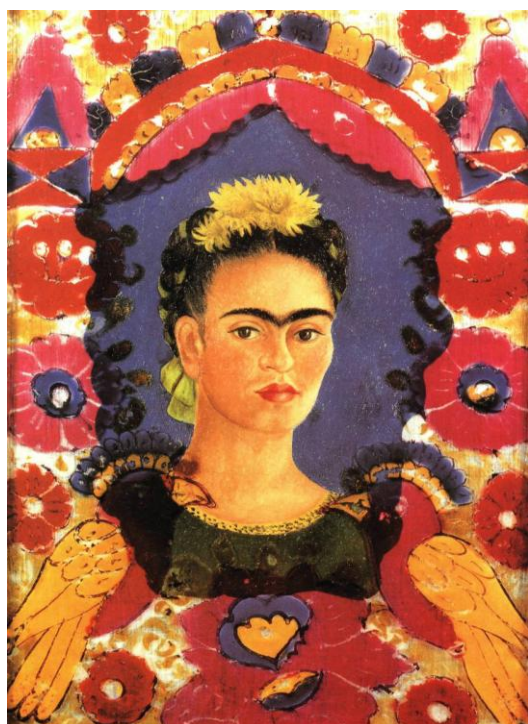


Fig. 53. Autorretrato "The Frame". Hacia 1938

En octubre de 1938 Frida viaja a Nueva York para preparar su primera exposición individual, invitada por la galería de Julien Levy. Ésta es un éxito, recibe buenas críticas, vende la mitad de los cuadros expuestos y le hacen varios encargos. Inicia una relación amorosa con el fotógrafo Nickolas Muray.



Fig. 54. *Lo que vi en el agua o Lo que el agua me dio*. 1938

Durante su estancia en México Breton había invitado a Frida a realizar una exposición en París a principios de año. Cuando Frida llega allí, en enero de 1939, se encuentra con que Breton no ha organizado nada. Marcel Duchamp ayuda a Frida a prepararla. La inauguración es el 10 de marzo de 1939, en la galería Renou & Colle. La exposición se titula *Mexique* e incluye, junto a los cuadros de Frida, fotografías de Manuel Álvarez Bravo, objetos de arte popular mexicano pertenecientes a Breton, esculturas precolombinas de Diego Rivera y obras mexicanas de los siglos XVIII y XIX. Esta exposición no supone un éxito económico, pero recibe buenas

críticas y el Louvre compra un cuadro de Frida (*Autorretrato "The Frame"*). En París, Frida conoce a Kandinsky, Picasso, Max Ernst, Paul Eluard, Joan Miró, Yves Tanguy y otros artistas.

La única carta que me escribió Picasso en su vida fue a raíz de una exposición de los cuadros de Frida en París. La carta decía: Ni Derain ni yo ni tú somos capaces de pintar una cabeza como las de Frida Kahlo.

(Diego Rivera, 1953, citado en Tibol, 1990: 95)

Frida no se encuentra muy a gusto en la capital francesa y parte a Nueva York tras la clausura de la exposición. Allí rompe con Muray y regresa a México en abril. Su relación con Diego no está en su mejor momento y en el verano de 1939 se separan, instalándose ella en la Casa Azul. En diciembre finaliza el proceso de divorcio. Frida no quiere divorciarse y sufre por esta decisión de Diego. Empeora físicamente y en septiembre de 1940 acude al doctor Eloesser, en San Francisco. Él hará de mediador con la pareja, que finalmente vuelve a casarse en diciembre. En este año la obra de Frida se muestra en varias exposiciones colectivas en México y Estados Unidos y aumenta su prestigio artístico. Trotsky es asesinado en agosto y la policía sospecha de Diego y de Frida.

Después de su segunda boda, Frida regresa a México y se instala en la Casa Azul. Diego llega un poco después. En 1941 muere el padre de Frida.

En 1942 es elegida por la Secretaría de Educación para formar parte del "Seminario de Cultura Mexicana", que se va a ocupar de promover y divulgar la cultura mexicana.

A partir de 1943 Frida da clases de pintura en "La Esmeralda", la Escuela de Pintura y Escultura del Ministerio de Cultura. Después de unos meses imparte las clases en su casa, debido a su precaria salud. A sus alumnos y alumnas se les llamará "Los Fridos".

Frida comienza a escribir un diario en 1944.

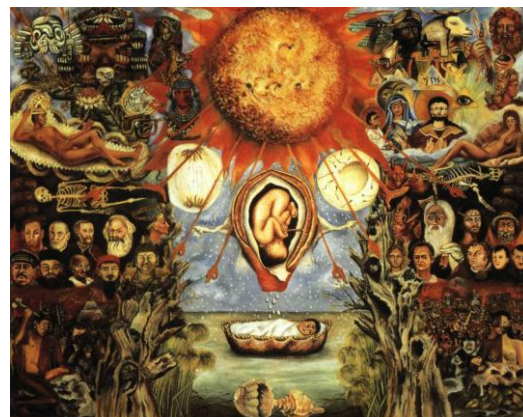


Fig. 55. *Moisés o Núcleo solar*. 1945

En 1946 el Ministerio de Educación concede a Frida uno de los Premios Nacionales de Arte y Ciencia por su obra "Moisés". Inicia una relación amorosa con un refugiado español, el pintor José Bartolí. Sufrir una operación en su columna que resulta un fracaso y padece grandes dolores.

Vuelve a solicitar su ingreso en el Partido Comunista en 1948. A Diego no se le aceptará hasta seis años más tarde.

Su salud sigue empeorando cada vez más. En 1950 pasa nueve meses en el hospital ABC de Ciudad de México, donde sufre más operaciones y las complicaciones surgidas de ellas. Su cirujano es el doctor Juan Farrill. Pinta en la cama, con un caballete especial. Cuando sale del hospital sólo puede desplazarse con ayuda de muletas, bastón o la silla de ruedas. Su

pintura cambia, se hace menos detallada y su pincelada se vuelve más suelta debido a que cada vez toma más drogas para evitar el dolor.

La primera exposición individual de la obra de Frida en México es organizada por su amiga fotógrafa Lola Álvarez Bravo, en la primavera de 1953. El día de la inauguración Frida se encuentra muy mal y acude finalmente en una ambulancia, instalándose allí en su cama, que habían hecho llevar.



Fig. 56. Frida Kahlo en la inauguración de su exposición en la Galería de Arte Contemporáneo. 1953

En 1953 amputan su pierna derecha hasta la rodilla. Cae en una gran depresión.



Fig. 57. Página del Diario. 1953

El 2 de julio de 1954 acude con Diego a una manifestación en protesta por la intervención norteamericana en Guatemala. Muere el 13 de julio, a los 47 años. La causa oficial es una embolia pulmonar, aunque se sospecha que pudiera haber sido una muerte voluntaria. Es incinerada, de acuerdo con su propio deseo, el día siguiente, y sus cenizas se guardan en un jarrón precolombino en la Casa Azul.

Un año después de la muerte de su esposa, Diego Rivera dona la Casa Azul al gobierno mexicano para que sea convertida en un museo. Él muere en noviembre de 1957. El museo Frida Kahlo se inaugura el 12 de julio de 1958.

5.3.2 Autorretratos

Frida se tomó como sujeto casi constante en sus cuadros, hay quienes consideran que su pintura es como una larga autobiografía. Es cierto que en su obra existen muchos elementos autobiográficos, pero estos nunca aparecen como un mero testimonio confesional, nos presentan un conocimiento más profundo, pueden ser sometidos a un análisis sin perder su significación.

Desde que Frida comenzó a pintar se tomó como sujeto de su obra, sus primeros autorretratos nos muestran a una muchacha fresca y radiante; conforme pasa el tiempo, la pintora va reflejando las marcas que el paso del tiempo deja en su rostro, sin disimular el gesto más duro o el bozo arriba de sus labios.

En el primer autorretrato de Frida, ésta lleva un lujoso vestido de

terciopelo, al estilo renacentista. En el segundo, se presenta a sí misma como un miembro “del pueblo” y, más enfáticamente, como mexicana. Su blusa con encajes constituye una muestra típica de la ropa barata vendida en los puestos de los mercados mexicanos, y sus alhajas, aretes coloniales y cuentas precolombinas de jade, simbolizan la identidad mestiza de la pintora.

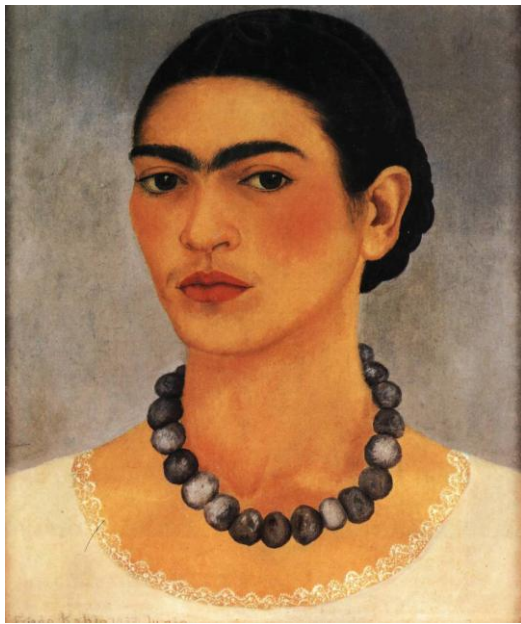


Fig. 58. *Autorretrato con collar*. 1933

En el segundo autorretrato, realizado cuando ya conocía a Diego, vemos a una muchacha contemporánea de mejillas rojas, enmarcada por cortinas con accesorios de los retratos coloniales, mirando fijamente al espectador. En 1937 pinta *Autorretrato dedicado a Leon Trotsky*, donde viste un atuendo típico enmarcado por unas cortinas blancas.

Respecto a su evolución, Raquel Tibol (*Op. Cit.*, p. 93) dice de la artista que buscó en lo profundo de su ser las fuerzas que aparentemente no tenía, revelando en cada imagen de sí misma a un ser diferente:

Los autorretratos de Frida son el fruto de una inmersión despiadada en el subconsciente para encontrar, quizá, las respuestas que la vida cotidiana no le podía dar, repleta como estaba de olor a medicinas y a estupefacientes.



Fig. 59. *Autorretrato dedicado a Leon Trotsky*. 1937

Más adelante (*Ibídem*, p. 94) sigue comentando:

Podría pensarse que su retrato recurrente fue la expresión de la angustia o la frustración, pero en verdad Frida Kahlo acudió al asunto de su tragedia por serle el más conocido, el más entrañable, el más obsesivo. A través de él o por su intermedio estampó en más o menos cien telas, casi todas ellas de tamaño reducido, su afirmación vital, su pujanza, la finísima amplitud de su imaginación. El ser corpóreo de su pintura equivale a una escritura donde los tonos, la materia, el trazo de sus contornos son los términos de un lenguaje efusivo, dignificante, enaltecedor.

Los autorretratos de Frida se pueden considerar como un delicado

producto de su introspección, mezcla de realidad, dolor y angustia. Son un tema obsesionante en el que aparece sola o acompañada por sus animales, todos con nombre, todos con un lugar especial en su afecto.

En varios de ellos refuerza la sensación de angustia incluyendo elementos que rodean su cuello y amenazan con ahogarla como espinas, listones, el estrecho abrazo de uno de sus changos o su propio cabello; juega haciéndonos creer en el parecido de su mirada y la del mono que la acompaña cuya cabeza adorna con moños iguales a los que porta ella (*Autorretrato con changuito*, 1945).

(Zamora, 1987: 95-96)

5.3.3 La mexicanidad

Hay en Frida, en su personalidad, en su vida y en su obra lo que podría llamarse un afán de mexicanidad.

(Bartra, 1994:79)

Varios críticos de diversos países han encontrado que la pintura de Frida Kahlo es la más profunda y popularmente mexicana del tiempo actual. Yo estoy de acuerdo con esto. [...] Entre los pintores cotizados como tales en la superestructura del arte nacional, el único que se liga estrechamente, sin afectación ni prejuicio estético sino, por decirlo así, a pesar de él mismo, con esta pura producción popular es Frida Kahlo.

Diego Rivera, 1953 (Tibol, *Op. Cit.*, pp. 95-96)

Una de las consecuencias del proceso revolucionario en México será el intento de construir una cultura verdaderamente mexicana después de los años de dominación española y de sometimiento al neocolonialismo de Estados Unidos. A partir de la Revolución se pone en marcha un movimiento de recuperación de lo autóctono.

Había que revalorizar los elementos del arte popular mexicano e incluirlos en el concepto, de tal manera que los objetos del arte popular no fueran únicamente extraídos de su contexto, transportados a la ciudad y expuestos como obras de arte –tal como normalmente sucedía-, sino que debían ser integrados en las obras creadas por artistas mexicanos.

(Kettenmann, 2002: 24)

Prácticamente todos los artistas incorporaron elementos mexicanos a su obra. Frida encuentra inspiración en la pintura retratista mexicana del siglo XIX, en el colorido del arte popular, en la flora y la fauna mexicana, en los exvotos o retablos. Estos últimos son escenas pintadas sobre una base de metal de pequeño formato, donde se representa normalmente la escena de alguna tragedia salvada por la intervención de un santo, la Virgen o Dios. Una dedicatoria completa la composición narrando el suceso y expresando el agradecimiento. Los exvotos se colgaban en las iglesias como acción de gracias. Diego y Frida tenían una gran colección de ellos.



Fig. 60. *Mi nacimiento* o *Nacimiento*. 1932

La adopción del primitivismo reportaba ventajas a Kahlo, reafirmando, por un lado, su

compromiso con la cultura indígena mexicana y, por otro, haciendo una declaración política de izquierda, al expresar su sentimiento de solidaridad con las masas. Además de esto, el estilo popular, alegre y colorido, encajaba en la imagen exótica que Kahlo construyó de sí misma. Como indica Herrera, al igual que la vida de la artista, resulta “teatral y sangriento”.

El arte popular suaviza y simultáneamente subraya el impacto de las imágenes horrorosas. Imágenes que el ejemplo del arte popular la animó a representar. Las obras como *Dimas* y *Henry Ford Hospital*, por lo tanto, son ingeniosamente ingenuas y el primitivismo de Frida sólo formaba parte de una postura irónica. Le permitía tanto exponer como ocultar y burlarse de los suplicios íntimos del yo.

(Herrera, *Op. Cit.*, p. 286)

Frida también utiliza a partir de su boda con Diego los trajes campesinos o indios de distintas zonas de México para vestirse. Mezcla a veces elementos de distintas épocas y lugares. Su atuendo preferido es el típico de las mujeres nativas de la región del istmo de Tehuantepec. Seguramente Diego, que exaltaba a la mujer auténticamente mexicana, influyó en su elección, pero también es posible que lo hicieran las leyendas que se contaban acerca de las mujeres de dicha región, famosas por su tradición matriarcal. Las largas faldas que llegan hasta el suelo contribuyen a ocultar, además, su defecto físico de la pierna derecha.

El Istmo de Tehuantepec es la visibilización diáfana de un mito esencial: el Paraíso Perdido, el ámbito de la inocencia que era frugalidad y exuberancia. En la tehuana es la mujer fuerte de la Biblia, la matriarca, la carente de hipocresías, la normalización de la

sexualidad en un mundo que evita siguiera nombrarla.

(Monsiváis y Vázquez, 1992: 15)

Mayayo (2008) sugiere una razón más para la seducción de Kahlo por el traje de tehuana: un instrumento más en el proceso de construcción de su propia imagen, proceso al que también contribuirá la decoración de la Casa Azul.

¿No es factible pensar que esa tendencia a cargar las tintas en el exotismo folclórico pudiese obedecer también a una toma de conciencia cada vez más acusada por parte de la artista de la relevancia que había cobrado, dentro de su universo estético y vital, la construcción de su propia imagen? Si en los primeros años de juventud Frida no llegó quizá a ser totalmente consciente de estar reinventándose a sí misma, con el tiempo fue desarrollando –cabe aventurar– un dominio creciente de la mascarada, del exceso, del artificio o de la parodia como estrategias de autorrepresentación.

(Mayayo, *Op. Cit.*, p. 202)

5.3.4 El dolor

Ninguna experiencia humana, por dolorosa que sea, se convierte sólo por esto en arte. ¿Cómo transformó Kahlo el sufrimiento personal en arte, no impersonal, pero sí compartido?

(Fuentes, 1995: 13)

Frida tuvo una profunda conciencia de su cuerpo, situación comprensible, ya que la mayor parte de su vida estuvo atada a una silla de ruedas; por tanto lo convierte en el vehículo con el que dialoga con el mundo. A través del acto de pintar se une a su cuerpo para construir otra forma de comunicar, de crear. Buscando un enfrentamiento consigo misma, una

identificación, Frida ofrece en sus telas la imagen de su cuerpo.

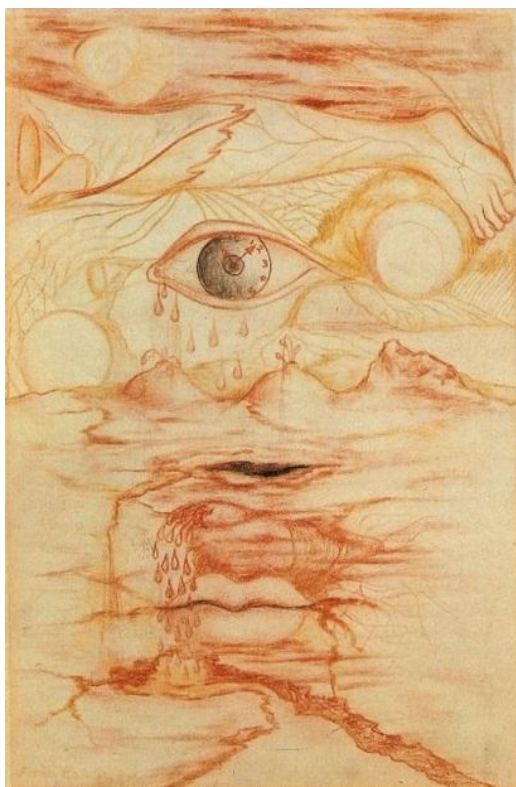


Fig. 61. *Fantasía (I)*. 1944

En *Fantasía* (dibujo de 1944), la imagen de un paisaje evoca una verdadera fantasía anatómica: una boca, un ojo, una pierna, los senos. El cuerpo se deshace, se filtra, para transformarse en un paisaje que sugiere las formas femeninas. Ciertamente, el cuerpo se presenta en esta autora como la imagen de su existencia, como un nudo de significaciones gracias al cual expresa las modalidades de la vida.

(Rico, 1987: 29)

A partir de 1925 la vida de Frida significó librar una dura batalla contra la progresiva decadencia física. Continuamente se sentía cansada y sufría de dolores casi constantes en la espina dorsal y en la pierna derecha. Hubo periodos en los que su estado de salud era más o menos bueno y apenas se notaba que cojeaba, pero con el paso del tiempo se fue desmejorando. Se dice que fue

sometida a unas 32 operaciones quirúrgicas, la mayoría en la columna vertebral y el pie derecho.

El accidente le despierta un agudo autoanálisis, la conciencia de su individualidad, le abre una vía hacia la creación; la enfermedad de Frida es uno de los temas centrales que imperan en su pintura.

En su universo el cuerpo es por excelencia el lugar de la violencia. Algunas de sus obras se presentan como una muñeca desarticulada, mostrando las anomalías de su cuerpo. Convierte el cuerpo en un objeto que se exhibe como si fuera un espectáculo, ya que está expuesto a graves transgresiones y crueldades, en su exhibición recae el peso del drama, un espectáculo teatral. Otros elementos de sus composiciones traducen también el estado del cuerpo, relacionando así su mundo interior con el exterior:

En *El ciervo herido* (1940) utiliza algunas figuras resquebrajadas, troncos de árboles rotos y petrificados, para acentuar el estado de tensión de la imagen del cuerpo o, en relación con su tortura, en *La mesa herida* (1940) una mesa que sangra por sus ranuras como si se tratase de un personaje martirizado.

(Herrera, *Op. Cit.*, p. 47)

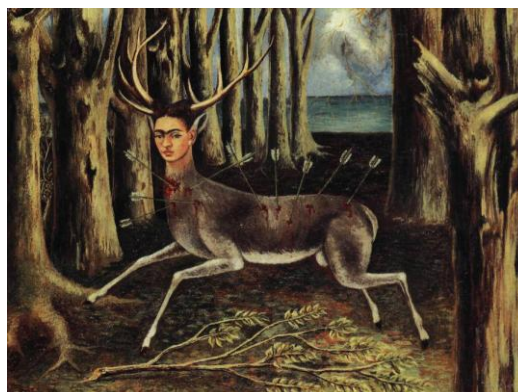


Fig. 62. *El venado herido* o *El venadito* o *Soy un pobre venadito*. 1946

El tema de la muerte aparece en varios cuadros de Frida, la presenta como una contraposición y al mismo tiempo como un complemento de la vida. Nos presenta a la muerte desde la concepción mexicana: burlándose, jugando con ella, festejándola, como una realidad cotidiana, cercana y, hasta cierto punto, indiferente. Si la vida le atraía tanto como la muerte, ella no dejaba de sentir por los muertos una ironía en donde se mezclaban el encanto y la malicia.

Su marido, Diego Rivera (Tibol, *Op. Cit.*, p. 13), hace una aclaración acerca del sentido de la presencia habitual del dolor en la obra de la artista:

No es la tragedia la que preside la obra de Frida. Esto ha sido muy malentendido por mucha gente. La tiniebla de su dolor sólo es el fondo aterciopelado para la luz maravillosa de su fuerza biológica, su sensibilidad finísima, su inteligencia esplendente y su fuerza invencible para luchar por vivir y enseñar a sus camaradas, los humanos, cómo se resiste a las fuerzas contrarias y se triunfa de ellas para llegar a la alegría superior, contra la cual nada prevalecerá en el mundo futuro, donde el valor colectivo de la vida en conjunto hará surgir el verdadero período histórico y realmente humano de nuestra sociedad.

5.3.5 El mito de Frida Kahlo

A ningún mito lo inventan sin su consentimiento.

(Carlos Monsiváis, 2008: 13)

Como afirma Mayayo (2008: 11), la leyenda creada en torno a la biografía de Frida Kahlo ha servido muchas veces para entorpecer el conocimiento de su obra, pues gran parte de los textos sobre la artista se limitan a analizar los detalles más oscuros o morbosos de su vida,

utilizando sus pinturas a modo de ilustraciones. Resulta esencial subrayar que sus obras, no obstante, son mucho más que documentos biográficos, y que intervienen en los debates sociales y políticos de su tiempo, además de su aportación artística.

La “leyenda Kahlo” tiene el inconveniente, además, de reproducir todos los tópicos asociados a la figura de la mujer artista. En palabras de Mayayo (*Op. Cit.*, pp. 12-13):

Enferma e hipersensible, algo desequilibrada emocionalmente, formada a la sombra de un gran genio (entiéndase de un gran artista varón) con el que mantiene una historia de amor trágica y pasional, bella, rebelde y poco respetuosa con las convenciones (sobre todo sexuales) de su época... La naturaleza “personal” de su obra confirma el carácter privado y diarístico que la tradición atribuye a la producción de las mujeres; su pintura pide a gritos –se repite una y otra vez– una lectura biográfica.

Otros tópicos ligados particularmente a Frida Kahlo y señalados por Mayayo (*Ibidem*, p. 17) son:

La conversión de la artista en un “ejemplo”, en un modelo de vida, la atracción morbosa que suscitan los aspectos más violentos y enfermizos de su biografía y de su obra; su muerte temprana (un rasgo trágico que acompaña con frecuencia al mito romántico del genio); y la asociación de Kahlo con el mundo del cine y del espectáculo, esto es, la asimilación de su figura por parte del circuito de consumo mediático.

La “Fridomanía” se disparó en los años 90. La imagen fotográfica contribuyó también a configurar el mito.

5.3.6 Análisis de una de sus obras *HOSPITAL HENRY FORD, 1932*

Frida sufre un aborto natural el 4 de julio de 1932 en Detroit. Estaba embarazada de tres meses. Había escrito al doctor Eloesser el mes anterior, consultándole sus dudas acerca de continuar o no con el embarazo, teniendo en cuenta principalmente su debilitado estado físico y que Diego no quería tener más hijos. Había tomado la decisión de no abortar cuando sufrió un aborto espontáneo. Herrera (*Op. Cit.*, p. 185) cita a la pintora Lucienne Bloch, que vivía en el apartamento de Frida y Diego en aquella época, y anotó en su diario el suceso:

A las cinco, Diego entró de golpe al cuarto. Estaba todo despeinado y pálido y me pidió llamar al médico, quien llegó a

las seis con una ambulancia. Ella estaba sufriendo los atroces dolores del parto. La sacaron del charco de sangre que se había formado y... los enormes coágulos de sangre que seguía perdiendo. Se la veía tan chica, como de doce años. Las lágrimas le mojaban la cabellera.

Frida estuvo ingresada en el hospital Henry Ford trece días con grandes dolores y desesperada con pensamientos acerca de por qué había perdido al bebé o ella nunca podría ser madre. Cinco días después del aborto Frida hizo un pequeño autorretrato a lápiz en el que su rostro estaba hinchado y su expresión triste, con la mirada perdida. El día siguiente elaboró un dibujo que le sirvió de boceto para su obra *Hospital Henry Ford*. Entre este dibujo preparatorio y el cuadro introduce pocos cambios: el feto, el fondo, la sangre y, en su rostro, el cabello suelto y la lágrima.



Fig. 63. *Hospital Henry Ford* o *La cama volando*. 1932

En el cuadro se representa tumbada en una cama del hospital Henry Ford, después del aborto. Está desnuda, con el vientre todavía hinchado, sigue sangrando y mancha las sábanas que hay debajo de ella, mientras una lágrima cae de su ojo izquierdo. De la mano izquierda de la artista salen tres cintas rojas cuyos extremos están unidos a seis objetos: una maqueta médica de un abdomen femenino, un feto masculino, un caracol, una máquina de difícil identificación, una orquídea y un hueso pélvico. Herrera (*Ibídem*, pp. 189 y s.) explica que son símbolos de las emociones que Frida tenía al abortar, símbolos de su fracaso maternal.

Del torso femenino Frida afirma que es “mi manera de explicar los adentros de una mujer” (*Ibídem*, p. 189). Sobre él aparecen dibujados una especie de espermatozoides y parte de la columna vertebral.

El feto masculino está representado con precisión científica. Frida quería pintar al feto muerto en el aborto y el segundo día después del aborto pidió para ello un libro de medicina ilustrado a uno de los médicos. Éste se negó, argumentando que esas imágenes podían herir su sensibilidad como paciente, y al final fue Diego quien se lo proporcionó. Frida no sabía el sexo que tenía el bebé que esperaba, pero decidió dibujarle genitales masculinos, como un “Dieguito”. La cinta roja unida a su ombligo recuerda al cordón umbilical.

El caracol que flota sobre la esquina derecha del cuadro, según la propia Frida, está relacionado con la lentitud del aborto. Kettenmann (*Op. Cit.*, p. 34) apunta que en las culturas indias constituye un símbolo de concepción, embarazo y parto, además de

relacionarse con la luna creciente y menguante, el ciclo femenino y la sexualidad femenina.

La máquina difícil de reconocer, posiblemente es, sugiere Kettenmann (*Ibídem*, p. 34), parte de un esterilizador de utensilios médicos:

Se trata de una pieza mecánica que se utilizaba como tapa de cierre para depósitos de gas o de aire comprimido, sirviendo como regulador de presión. Frida Kahlo ha debido de encontrar paralelismos, durante su estancia en el hospital, entre este mecanismo de cierre y su propia musculatura «defectuosa», que le impedía conservar al niño en su cuerpo.

Salomon Grimberg (Ankori, 2005: 34) encuentra un matiz diferente, sugiriendo que la función esterilizadora de dicho aparato puede aludir a la infertilidad de Frida. La propia Frida, citada por Herrera, declaró después de su experiencia del aborto que todo “lo mecánico” (Herrera, *Op. Cit.*, p. 190) significaba para ella la mala suerte y el dolor.

La orquídea de color malva se la llevó Diego Rivera al hospital. A Herrera le recuerda un útero. Frida (Herrera, *Op. Cit.*, p. 190) cuenta sobre la flor: “Cuando la pinté, mezclé la impresión sexual con el sentimentalismo”.

Por último, el hueso pélvico, probablemente copiado de un libro de obstetricia, está relacionado con la propia pelvis fracturada de la artista, la cual, pensaba ella, era una de las razones de no poder concebir.

La cama de hospital flota sobre un suelo color tierra. En el fondo se dibuja la silueta del complejo industrial River Rouge. Sobre el color tierra, Herrera (*Ibídem*, p. 190) cita a Frida en dos explicaciones

aparentemente contradictorias: en la primera afirma que ese color expresa su soledad y aislamiento y después añade:

La tierra para mí equivale a México, a tener gente alrededor de uno y todo; por eso, cuando no tenía nada, me sirvió rodearme de tierra.

Diego, que en este momento está realizando un mural sobre la industria moderna de Detroit (particularmente la automovilística), había visitado con Frida el complejo industrial River Rouge de la Ford Motor Company, en Dearborn, así como otras fábricas de las afueras de Detroit, para hacer bocetos. Para Herrera, Frida representa el paisaje industrial en el horizonte para reflejar así lo lejano que siente a Diego, ocupado por su trabajo. Según Herrera (*Ibíd.*, p. 190), además:

Los lejanos edificios evocan también la concepción de la pintora de que el mundo exterior era indiferente a su crisis, así como la impresión de estar separada de la vida cotidiana. El mundo ubicado fuera del hospital funciona limpiamente y con eficiencia; Frida, por otra parte, está destrozada.

La escala desproporcionada entre el cuerpo de Frida y el tamaño de la cama y el hecho de que ésta se encuentre al aire libre son interpretados por Herrera como reflejo del sentimiento de desamparo de la artista.

Esta obra de Frida Kahlo guarda ciertas semejanzas con los exvotos mexicanos de los siglos XIX y XX. Está realizada sobre metal, pintada con minuciosidad y es de pequeño formato. En ella aparecen mezcladas realidad y fantasía, y representada una desgracia, como en la pintura votiva. La acción se reduce a lo

esencial y es más importante reflejarla tal como se siente, con intensidad expresiva y dramática, que ajustarse a un retrato preciso y fotográfico de la realidad. Lo único que no encontramos en *Hospital Henry Ford* son la inscripción explicativa ni el santo o Virgen.

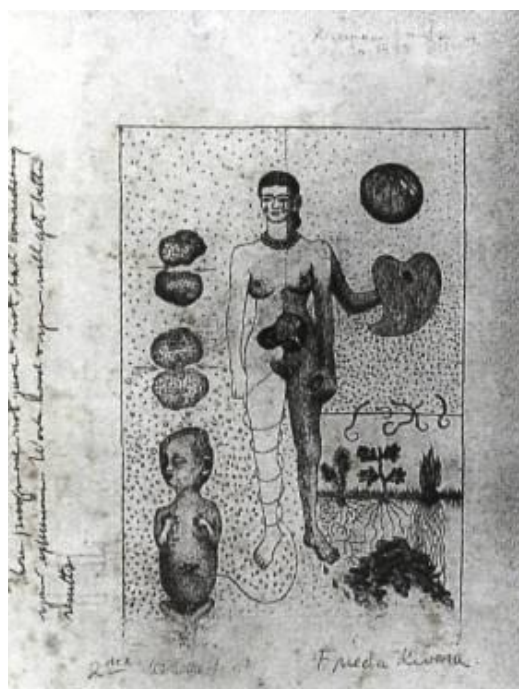


Fig. 64. Frida y el aborto o El aborto. 1932

El 11 de agosto de 1932 la artista finaliza una litografía sobre el tema del aborto.

La pintura me completó la vida. Perdí tres hijos (...). Todo eso lo sustituyó la pintura. Yo creo que el trabajo es lo mejor.

Frida Kahlo, 1953. Declaraciones a Raquel Tibol. (Tibol, *Op. Cit.*, p. 56)

5.4 ANA MENDIETA (1948-1985)

O el exilio y la naturaleza



Fig. 65. Ana Mendieta, s.f.

El arte fue mi salvación. Sé que si no hubiera descubierto el arte habría sido una criminal. Theodore Adorno ha dicho: "Todas las obras de arte son crímenes no cometidos". Mi arte proviene de la rabia y del desplazamiento. Aunque la imagen puede no ser una imagen muy rabiosa, yo creo que todo arte proviene de la rabia sublimada...

Ana Mendieta, 1984 (Merewether, 1996: 93)

5.4.1 Biografía

Ana Mendieta nace en La Habana, Cuba, el 18 de noviembre de 1948 en el seno de una familia acomodada de estructura matriarcal en la que sobresale la figura de su abuela materna, hija de un general de la Guerra de la Independencia cubana. Su infancia es tranquila hasta la llegada de la revolución castrista y está marcada por dos mujeres: su abuela, por un lado, que le cuenta historias mágicas y de la tradición popular, y su madre, por otro, que es profesora de Física y Química e investigadora, y supone la parte de la ciencia y la razón. A su madre le gusta el arte, pero no quiere que sus hijas lo estudien, pues piensa que dedicarse a él es "perder el tiempo". La hermana de Ana, Raquelín, cuenta que cuando eran niñas a Ana le encantaba escuchar las conversaciones de las criadas sobre la santería, la magia o el sexo. Ignacio Mendieta, padre de la artista, que es abogado, en un principio apoya la revolución de Fidel Castro y es recompensado con un puesto de ministro en 1960. Sin embargo, más tarde comienza a participar en actividades

anticomunistas al servicio de la CIA y, después de rechazar una invitación para unirse al Partido Comunista Cubano, es considerado contrarrevolucionario y finalmente en 1965 será encarcelado y condenado a 20 años de prisión. Ignacio y su esposa Raquel, al darse cuenta de la situación y preocupados por la seguridad de sus hijas, deciden enviarlas fuera del país. El 11 de septiembre de 1961, Ana y su hermana (la primera a punto de cumplir trece años, la segunda con quince) son exiliadas sin sus padres a los Estados Unidos, mediante la llamada Operación Peter Pan: un programa desarrollado por el Gobierno estadounidense y diversas organizaciones religiosas, la mayoría organizaciones caritativas católicas. Entre catorce mil y veinticinco mil niños y niñas cubanos son enviados a los Estados Unidos sin familiares para salvarlos de régimen anticatólico de Fidel Castro. Aunque la idea de los padres de Ana Mendieta es que la separación de sus hijas sólo dure un año, las cosas se complican y no vuelven a ver a su madre hasta cinco años más tarde, cuando al fin consigue reunirse con ellas. Su padre

continúa en prisión en Cuba hasta 1979. Esta experiencia dolorosa tiene un gran impacto sobre la formación de Ana Mendieta y marcará todo su trabajo. Ella misma comenta sobre la influencia del exilio en su obra (Merewether, 1996: 109):

La exploración en mi arte de mi relación con la naturaleza ha sido el evidente resultado del despojamiento de mi patria durante mi adolescencia. La fabricación de mi silueta en la naturaleza guarda hace la transición entre mi patria y mi nuevo hogar. Ésta ha sido una manera de reclamar mis raíces para convertirme en una con la naturaleza. Aunque la cultura en la cual vivo es parte de mí, mis raíces e identidad cultural son resultado de mi herencia Cubana.

Después de pasar un mes en Miami, las hermanas Mendieta son trasladadas a un orfanato de Dubuque, Iowa. Durante este tiempo son acogidas por diversos centros y familias adoptivas. En Iowa por primera vez Ana Mendieta es consciente de ser una persona de "color". Después de haber nacido en Cuba en 1948 y de haber vivido una vida tranquila y económicamente estable en el seno de una familia aristócrata de ascendencia europea, Ana Mendieta tiene que cambiar la percepción racial de sí misma y aprender a vivir de la caridad. En estos años las hermanas Mendieta sufren en sus propias carnes el racismo. Las llaman "sucias cubanas", "negras", "putas" y les llegan anónimos con frases como "vuelve a Cuba". Estas experiencias hacen que Ana Mendieta a partir de entonces siempre se califique a sí misma como una artista y mujer de color, o como una artista no blanca.

En la escuela secundaria ambas hermanas deciden estudiar arte en la universidad. Entre los años 1967 y

1972 Ana Mendieta estudia Arte en la Universidad de Iowa donde se gradúa en pintura en el año 1972. Continúa sus estudios en Multimedia.



Fig. 66. *Transplante de pelo facial*. 1972

En arte el punto de inflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen, y cuando digo real quería decir que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas.

Ana Mendieta, s.f., (*Ibidem*, p. 90)

En esta época de formación universitaria la artista prioriza los materiales y el proceso sobre la estética final de la obra. En sus primeros trabajos conocidos, de 1972, Mendieta utiliza su cuerpo en *performances* y *body art*. Esto será una constante en casi toda su producción artística. En estas primeras obras se cuestiona temas como la identidad sexual, étnica y cultural y el cuerpo

femenino. En otras *performances* de este momento utiliza sangre y representa escenas de violencia.

Algunas de sus *performances* más tempranas son: *Cristal sobre cuerpo* (*Glass on body*, Iowa, 1972), *Transplante de pelo facial* (*Facial hair transplant*, Iowa, 1972), *Muerte de un pollo* (*Death of a chicken*, Iowa, 1972), *Mujer atada* (*Tied-up woman*, Iowa, 1972) o *Escena de violación* (*Rape scene*, Iowa, 1973).

Durante sus años de estudiante universitaria participa en varias excavaciones arqueológicas en México patrocinadas por la Universidad de Iowa. Después regresará a este país casi cada verano hasta 1980. En esta época de gran experimentación se producirán dos cambios importantes en su obra: desaparece ella misma como objeto material de su arte, utilizando una réplica de sí en su lugar y empieza a trabajar directamente en el paisaje, con la tierra. Mantiene una relación con su profesor Hans Breder, quien le acompaña en muchos de sus viajes a México. Todavía no puede regresar a Cuba por las restricciones de los viajes a la isla que se hacen durante el gobierno de Kennedy, y en México encuentra un espacio donde desarrollar su arte. Acaba amando este país, su tercera patria, un lugar que, según la artista, no es ni Cuba ni Estados Unidos, donde puede hablar español, sentir la cultura latina en la que ha crecido y donde mucha gente tiene una constitución física y color de piel parecidos a los suyos. Mendieta realiza muchas de sus *Siluetas* en México, aunque también hará algunas en Iowa. Entre su primera visita a México en 1971 y la segunda, en el verano de 1973, Ana Mendieta lee *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, libro que tiene un gran impacto en

ella. En esta obra Paz analiza la cultura mexicana, además de reflexionar sobre el tema del sacrificio y la relación entre el hombre, lo sagrado y la naturaleza. Mary Sabbatino opina sobre la influencia de México en la artista (Ruido, 2002: 96):

El contacto con México y con su cultura latina fue una conexión crucial con su pasado cubano, y la liberó para encontrar un camino de vuelta a sus raíces de un modo más profundo que la nostalgia de un exiliado por su patria. Investigó a fondo el arte de los olmecas, los aztecas, los zapotecas y los mixtecos de Oaxaca. Los iconos, lugares arqueológicos, murales y monumentos de estas culturas son discutidos y analizados en sus diarios y cuadernos, a menudo con notas y dibujos que quería llevar a cabo, tanto en lugares de Méjico como, más tarde, de vuelta en Iowa.



Fig. 67. *Anima*. 1976

Después de terminar su formación en la universidad, a finales de los años 70 se traslada a Nueva York. En una exposición de su obra conoce al escultor minimalista Carl Andre, su futuro marido.

En los años 80 y a pesar del carácter efímero de la obra de Mendieta, ésta posee ya un lugar prestigioso en la escena artística neoyorquina. Hace por fin, después de veinte años de su partida, varios viajes a Cuba en 1980 y 1981, estableciendo vínculos con artistas jóvenes del país. Realiza en las

paredes de la Cueva del Águila en el Parque Jaruco, a las afueras de La Habana, la serie de *Esculturas Rupestres*. Introduce en ellas elementos de la religiosidad afrocubana. Las imágenes excavadas en las paredes de roca recuerdan las representaciones artísticas de los pueblos indígenas prehispánicos y están inspiradas en las diosas de la creación de la cultura taína (la que dio la bienvenida a Cristóbal Colón en 1492).



Fig. 68. *Sin título*. 1980



Fig. 69. *Guanaroca (Primera mujer)*. 1981

Obtiene en 1983 la beca de la American Academy con la que viaja a Roma. En sus últimos años realiza obras trabajadas de un modo más escultórico y también experimenta con elementos naturales como piedra, madera, hojas secas, semillas... Realiza esculturas de tierra sobre el suelo, dibuja sobre hojas, y deja incisiones quemadas en grandes troncos. Recibe encargos para hacer

obras al aire libre en Nueva York y Miami.



Figs. 70 y 71. *Sin título*. 1982



Fig. 72. *Sin título*. 1985

Se casa en enero de 1985 con Carl Andre. Muere trágicamente en extrañas circunstancias el 8 de septiembre de septiembre, a los 37 años, al caer desde su piso en Nueva York tras mantener una discusión con su marido.

5.4.2 El cuerpo, la identidad, la tierra

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la Galaxia.

Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo.

No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen.

Ana Mendieta, 1983 (VV.AA., 1996: 216)

Siguiendo a María Ruido (2002: 12), el arte de Ana Mendieta podría dividirse en cuatro grandes grupos de obras (siempre teniendo en cuenta la imposibilidad de establecer separaciones rígidas):

- Los primeros trabajos, influenciados por el arte de acción y realizados entre 1972 y 1975 en Iowa y México.
- La extensa y compleja serie *Siluetas* (1973-1980).
- El grupo de obras que recrean estilizados cuerpos femeninos construidas sobre el suelo con barro o ramas durante 1983 y 1984.
- Sus esculturas y dibujos sobre madera y hojas realizados entre 1983 y 1985.

A lo largo de su corta vida Ana Mendieta realiza una gran cantidad de obras: películas super 8 y vídeos, un extenso grupo de *performances*, acciones e instalaciones, dibujos, grabados, objetos y esculturas.

Algunos de los temas en los que se centra son los siguientes: el cuerpo, la identidad, la relación de pertenencia con la tierra, el exilio, el desarraigo, la muerte, el renacimiento, la espiritualidad. A través de su obra también hace una crítica de la sociedad que le rodea, con un fuerte contenido político feminista y en defensa de la identidad de las minorías.

5.4.2.1 El cuerpo

Tanto con su cuerpo, como con la silueta del mismo, representó un deseo de comunión con el universo, una necesidad de entrar de nuevo a formar parte de la tierra, que para ella significaba lo esencial, lo que nos da la vida y a donde regresamos al morir. La vitalidad de Mendieta y su deseo de comunicarse son dos de las características de esta autora. La obra de Mendieta es un grito corporal, emitido desde cada punto posible y vivido con plena intensidad.

(López-Cabrales, 2006)

Desde sus comienzos como artista, el cuerpo y, en particular, el cuerpo de la mujer, es un elemento constante en la obra de Ana Mendieta. Emplea su propio cuerpo para sus *performances*, tanto mostrándolo víctima de violencia como un lugar sagrado.

Esta utilización del cuerpo tiene relación, según María Ruido (2002: 13) con algunas prácticas artísticas fundamentales de su tiempo, como el *body art* y también con el proceso de deconstrucción del objeto artístico tradicional que tiene lugar en esos años. Además, Mendieta también utiliza la imagen del cuerpo como un elemento para la lucha política, manteniendo en este sentido posturas cercanas a las compartidas por algunas artistas feministas de su época:

La búsqueda de un cuerpo con existencia propia, no asimilable a la paralizante mirada cosificadora conformada por el deseo masculino, es una constante en el trabajo de Mendieta y de casi todas las artistas feministas en esos años.

(Ruido, *Op. Cit.*, p. 28)



Fig. 73. *Cristal sobre cuerpo*. 1972

En sus primeras obras siempre aparece su cuerpo de distintas maneras: deformado por un cristal en *Cristal sobre cuerpo* (*Glass on body*, Iowa, 1972), intervenido de forma que se confunden sus rasgos faciales o su identidad en *Variaciones cosméticas faciales* (*Facial cosmetic variations*, Iowa, 1972) o *Transplante de pelo facial* (*Facial hair transplant*, Iowa, 1972), desnudo sosteniendo un pollo al que han cortado la cabeza en *Muerte de un pollo* (*Death of a chicken*, Iowa, 1972), desnudo y atado en *Mujer atada* (*Tied-up woman*, Iowa, 1972), en una *Escena de violación* (*Rape scene*, Iowa, 1973), envuelto en una sábana ensangrentada con un corazón de animal encima en *Cuerpo mutilado en paisaje* (*Mutilated body on landscape*, Oaxaca, 1973), desnudo y cubierto de flores en una tumba en *Flores sobre cuerpo* (*Flowers on body*, El Yagul, Oaxaca, 1973), desnudo y ensangrentado, tapado con una tela negra en *Impresiones corporales* (*Body prints*, Iowa, 1974), dejando marcas ensangrentadas con las manos en la

pared en *Huellas corporales* (*Body tracks*, Iowa, 1974), desnudo abrazando un esqueleto sobre la hierba en *Dando vida* (*On living life*, Iowa, 1975), etc.

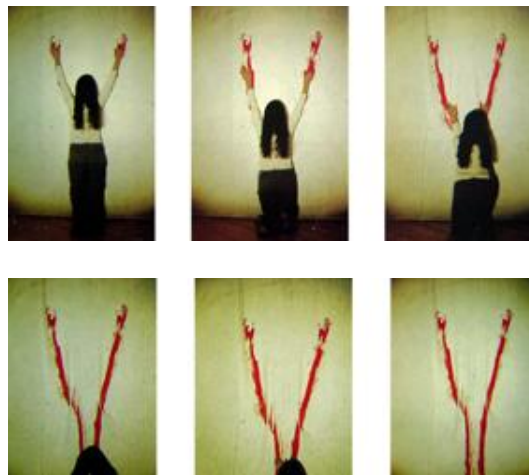


Fig. 74. *Huellas corporales*. 1974

La serie *Siluetas* es la más extensa de Ana Mendieta, siendo realizada entre los años 1973 y 1980 en Iowa y México. Consiste en una gran serie de diversos trabajos efímeros que la artista lleva a cabo dejando una forma de cuerpo de mujer en un entorno determinado, generalmente un paisaje. El perímetro y el interior de la figura pueden ser de distintos materiales: flores, hierba, musgo, ramas, barro, pigmento, sangre, piedras, agua, fuego... A veces aparece el propio cuerpo de Mendieta, aunque en la mayoría se trata de una figura de mujer. Ella prepara cuidadosamente cada detalle, apuntando cada idea en su diario, desarrollándola después y escribiendo los materiales necesarios y los escenarios posibles. Registra la *Siluetas* con fotografías, diapositivas, vídeo o película super 8 y después generalmente deja que se deshaga. Si considera que el paso del tiempo es importante en la obra, la fotografía en distintos momentos del proceso. Mary Sabbatino (1996b: 96) interpreta la obsesión de Mendieta con sus *siluetas*

como “un ansia de identidad, un autorretrato visible en el paisaje, y un anhelo de inmortalidad. Es inherente a esta idea un entendimiento de la vida en un continuo, con ciclos de renacimiento y rejuvenecimiento”.



Fig. 75. *El entierro del Ñáñigo*. 1976

Una de sus *siluetas* más conocidas de los primeros años, realizada en Nueva York en 1976 es *El entierro del Ñáñigo* (*Burial of Ñáñigo*). Los Ñáñigo eran una sociedad secreta de hombres (excluían a las mujeres) que existió en Cuba durante el siglo XIX y la primera mitad del XX. En esta obra la silueta de Ana Mendieta en el suelo con los brazos levantados aparece delimitada por 47 velas negras encendidas. Esta *silueta* se hallaba en un espacio a oscuras y, a medida que las velas se consumían, se reponían por otras. A la vez, la artista hizo una selección de las diapositivas de su obra “*Silueta de cenizas*” y proyectó sobre la pared las que mostraban la *silueta* ardiendo, colocándolas en posición vertical para que la figura apareciera de pie. En esta obra vemos algo que se repite en Ana Mendieta: “el concepto de ausencia para denotar la plenitud de la presencia” (Sabbatino, 1996a: 154). El número 47 se emplea en el vudú para hacer un embrujo “negro”. Además, según Raquelín Mendieta, este número se debe a que en el juego cubano de la charada simboliza al pájaro. La instalación dura una

semana y al final la cera derretida en el suelo ha creado una especie de cuerpo esculpido.



Fig. 76. *Sin título. Serie Siluetas*. 1976



Fig. 77. *Sin título. Serie Siluetas*. 1977

En otras *siluetas* de 1976 realizadas en México rellena con pigmento rojo/flores rojas la figura femenina excavada en la arena, a la orilla del mar, hasta que las olas la deshacen. En *Anima* (Oaxaca, 1976) hace construir un armazón de bambú, cuerda y cohetes con forma de silueta femenina y la quema al atardecer. También modela la *silueta* con barro y musgo, recostándola sobre una piedra en el paisaje (Iowa, 1977) o la excava en un campo de hierba (Iowa, 1978), llenándose cuando llueve este hueco.

A finales de los años 70 las *siluetas* se vuelven más esquemáticas y arquetípicas. En la Montaña de San Felipe, cercana a Oaxaca, realiza una serie de diosas monumentales de tierra esculpidas en una colina. Y se

inspira también en las diosas, en este caso, de la cultura taína, cuando lleva a cabo sus *Esculturas Rupestres* de las cuevas del Águila de Jaruco, próximas a La Habana. Las diosas que representa en las paredes de piedra caliza de las cuevas a tamaño mayor que el real son: *Maroya* (La luna), *Guabancex* (Diosa del viento), *Iyare* (La madre), *Guanaroca* (La primera mujer), *Alboboa* (La belleza primera), *Bacayu* (La luz del día), *Guacar* (Nuestra menstruación), *Atabey* (Madre de las aguas) e *Itiba Cahubaba* (La vieja madre sangre). Mendieta se refiere a ellas como diosas de la creación.



Fig. 78. *Itiba Cahubaba* (Vieja madre ensangrentada). 1981

5.4.2.2 La identidad

A consecuencia de su historia personal, Mendieta vive una identidad muy particular que queda reflejada en

su obra, la identidad de alguien que pertenece a muchos lugares o a ninguno, una identidad fronteriza, como la denomina María del Mar López-Cabrales (2006). Mendieta deja atrás con su exilio su cultura cubana, aunque no la olvida, y tiene que vivir en la estadounidense cuando la trasladan a este país. María Ruido (*Op. Cit.*, pp. 39-40) también señala este aspecto como clave para la lectura de gran parte de la obra de la artista:

Construirse como mujer en un orden patriarcal cuestionando las formas de la feminidad instituida; construirse como latina, como no-blanca en un país donde la cultura dominante y el poder económico es mayoritariamente anglosajón; construir una posición política simpatizante con el proceso revolucionario que en esos momentos se está llevando a cabo en Cuba cuando se proviene de una familia de la oligarquía nacionalista: la identidad cultural, la identidad nacional, la identidad de clase... las diversas formas de la identidad como estrategias, como procesos de trabajo, como posiciones procesuales siempre contingentes que elaboran nuestras diversas formas de subjetividad.



Fig. 79. *Variaciones cosméticas faciales*. 1972

Mendieta cuestiona la identidad en trabajos como *Variaciones cosméticas faciales* (*Facial cosmetic variations*, Iowa, 1972), donde introduce su cabeza en una media, se maquilla y se pone pelucas, convirtiéndose en diferentes variaciones de la misma persona, o *Transplante de pelo facial* (*Facial hair transplant*, Iowa, 1972), donde un compañero se corta pelo de su barba mientras ella lo va pegando sobre su propia cara, jugando de esta forma con los estándares de género.

En *Plumas sobre una mujer* (*Feathers on a woman*, Iowa, 1972) y *Muerte de un pollo* (*Death of a Chicken*, Iowa, 1972) la artista elige un animal muy utilizado en las prácticas mágicas de la santería cubana, el gallo, para realizar unas *performances* en las que se ponen sobre la mesa cuestiones como la asociación mujer-animal o mujer-víctima de sacrificio, así como la posición de objeto o sujeto de la mujer. Sobre la sangre que aparece en sus obras, Mendieta declara: "Pienso que es algo con un gran poder mágico. No la veo como una fuerza negativa" (entrevista con Judith Wilson en el *Village Voice*, agosto de 1980, recogidas por Merewether, Ch., 1996: 90). Para ella la sangre tiene un matiz ritual y es símbolo de vida y de muerte.



Fig. 80. *Plumas sobre una mujer*. 1972

5.4.2.3 La tierra

La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi patria en la adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son resultado de mi herencia cubana.

(Ana Mendieta, apuntes sin fecha escritos para la exposición de la obra realizada en México, recogidos por Merewether, *Op. Cit.*, p. 109)

La separación de su familia y su lugar de origen marcará gran parte de la obra de Ana Mendieta. Una historia que le gusta mucho y cita con frecuencia en sus apuntes y declaraciones trata sobre una costumbre que tenían los habitantes de una aldea africana llamada Kimberly. Esta historia aparece recogida en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1993: 250-51):

Cuando un nativo regresa de Kimberley con la mujer que lo ha desposado, la pareja lleva consigo un poco de tierra de su lugar. Cada día la esposa debe comer un poco de ese polvo... para acostumbrarse a la nueva residencia. Ese poco de tierra hará posible la transición entre los domicilios.

La artista hace alusión a esta costumbre como análoga al proceso de creación de su propia obra (Merewether, *Op. Cit.*, p. 108):

En otras palabras, esa pizca de tierra posibilitará la transición entre los dos hogares.

Por la misma razón, para mí hacer esculturas *earth-body* no es el estadio final de un rito sino un camino y un medio para afirmar mis vínculos

emocionales con la naturaleza y para conceptualizar religión y cultura.

Mary Sabbatino (1996b: 95) señala que Ana Mendieta recogía con frecuencia materiales de lugares que ella pensaba tenían un poder inherente, como las excavaciones arqueológicas mexicanas o la arena de la orilla del Nilo, guardándolos para sus trabajos. Así “trasplantaba” culturas.

Aunque el trabajo de Mendieta se ha vinculado con el *earth art*, coincidimos con Gerardo Mosquera en que hay diferencias con respecto a esta tendencia. En el *earth art* la tierra se interviene en función de la voluntad del ser humano, se pone al servicio de éste. En Mendieta, en cambio, existe una actitud más respetuosa, más humilde: es el ser humano quien se entrega al medio natural. No para violentarlo, sino procurando una unión íntima con él. No buscando transformar, sino más bien participar. La artista colabora con la naturaleza, interviene sobre el medio y éste transforma después sus intervenciones.

5.4.3 Dimensión política y feminismo

Mediante sus obras y sus escritos, Mendieta denuncia el imperialismo norteamericano, así como la destrucción de las culturas y las costumbres, reivindicando la diversidad y las diferentes tradiciones y razas:

Los EE.UU., el mayor poder imperialista, rico en medios materiales y tecnológicos mantiene algunas de las formas más vergonzosas, dolorosas e inhumanas de discriminaciones raciales, económicas y sociales entre sus propias gentes. El desbordamiento de sus fronteras, las

agresiones y las ocupaciones militares y la política colonial y neocolonial del imperialismo de los EE.UU. ha desnaturalizado y quebrantado la tradición artística y cultural de otros pueblos al igual que dentro de los mismos EE.UU.

Ana Mendieta, 1982, “Arte y Política”
(Mendieta, 1996: 175)

Ana Mendieta se presenta a sí misma como una artista comprometida, citando a Ortega y Gasset: “Ser un héroe, ser heroico, es ser uno mismo” y afirmando ella misma: “La función de un artista no es un regalo, sino una obligación” (Sabbatino, 1996: 135). Critica la manipulación de los EE.UU. en el mundo del arte y afirma que las agencias publicitarias son las que hablan en nombre de los EE.UU., a la vez que anima a los artistas a conservar su integridad.

Mendieta se da cuenta de su doble dificultad como mujer en una sociedad patriarcal y como artista de origen latino en un entorno anglosajón. En 1980 escribe una introducción para una exposición colectiva de sus trabajos llamada “Dialéctica del aislamiento: una exposición de mujeres artistas del tercer mundo en los Estados Unidos”, que se realiza en la AIR Gallery de Nueva York. En este texto reivindica sus necesidades específicas como mujer artista “no-blanca” (Ruido, *Op. Cit.*, p. 14):

¿Nosotras existimos? Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa tomar conciencia de nosotras mismas. Esto se convierte en una búsqueda, un cuestionamiento de quiénes somos y de lo que podemos llegar a ser. Durante los 60, las mujeres de los Estados Unidos se politizaron y se unieron en el Movimiento Feminista con el propósito de terminar con la dominación y la explotación de la cultura masculina blanca, pero se

olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como se presenta, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no-blancas nuestras luchas están en dos frentes. Esta exposición no señala tanto hacia la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha sabido darnos cabida, sino que indica sobre todo una voluntad personal de continuar siendo otras.



Fig. 81. *Escena de violación*. 1973

Durante la década de 1970 algunos grupos de activistas y artistas feministas crean obras que denuncian la violencia contra las mujeres, utilizando la práctica artística como una estrategia de concienciación política. Mendieta denuncia también la sociedad machista en la que la mujer es un objeto para el hombre. En *Escena de violación* (*Rape scene*, Iowa, 1973), Mendieta aborda el tema de la violación tras un incidente ocurrido en el campus de la Universidad de Iowa, en el que asesinan y violan a una estudiante. La artista invita a varias amistades a su apartamento y cuando llegan se encuentran la puerta entornada y a Mendieta semidesnuda, atada de pies y manos, manchada de sangre, con el torso tendido boca abajo sobre una mesa. En el suelo hay vajilla rota y sangre. En unas declaraciones que hace sobre esta obra en 1980 dice: “Creo que toda mi obra ha sido así, una respuesta personal a una situación... No veo cómo puedo ser teórica ante un tema como ése” (Merewether, *Op. Cit.*, p. 92).

5.4.4 Análisis de una de sus obras *EL ÁRBOL DE LA VIDA, 1977*

Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron, utilizando la tierra como lienzo y mi alma como instrumento.

Ana Mendieta (*Mendieta, Op. Cit.*, p. 186)



Fig. 82. *El árbol de la vida*. 1977

El Árbol de la vida de 1977 pertenece a una serie de *siluetas* de Ana Mendieta que lleva el mismo título. En ellas aparece una figura femenina de pie, con los brazos casi en ángulo recto por encima de la cabeza y los pies juntos. A veces es el mismo cuerpo de Mendieta que se cubre de la misma sustancia que el paisaje, otras imprime esta forma sobre barro o arena. En esta obra que vamos a analizar la artista aparece desnuda, cubierta totalmente de barro y

material orgánico, de pie, con las piernas juntas y con los brazos flexionados hacia arriba, casi en ángulo recto (esta posición ya la hemos visto en varias de sus obras). Se apoya sobre un árbol de grandes dimensiones que tiene un tronco dividido en dos. Su cuerpo cubierto de barro queda mimetizado con la corteza rugosa del árbol, aunque destaca del conjunto. En otra fotografía tomada a mayor distancia vemos parte del paisaje que rodea a la artista. Los tonos son marrones y verdes. Un desnivel en el suelo permite contemplar parte de las raíces del árbol.

Según J. C. Cooper (2000: 22-23), el árbol se utiliza generalmente como símbolo de la síntesis del cielo, la tierra y el agua; la vida dinámica en oposición a la vida estática. El árbol también simboliza el principio femenino, el aspecto nutricio y protector de la Gran Madre: los árboles se representan a menudo en forma de figura femenina. En cuanto al Árbol de la Vida, crece en el centro del Paraíso y significa regeneración, el regreso al estado primordial de perfección; es el eje cósmico y trasciende el bien y el mal. Su fruto o el líquido extraído del mismo árbol conceden la inmortalidad a quien los come/bebe. El Árbol Cósmico se representa a veces con dos troncos con una misma raíz y ramas que se unen, lo cual indica “la manifestación universal que procede desde la unidad hasta la diversidad para luego retornar a la unidad”.

Como muchas otras veces vemos en esta acción a Mendieta inscribir su cuerpo en la tierra, en la naturaleza, estableciendo con ella una relación mágica: “Decidí que para que las imágenes tuvieran cualidades mágicas

yo tenía que trabajar directamente con la naturaleza. Tenía que ir al origen de la vida, a la madre tierra” (Mendieta, citada por Merewether, 1996: 127). Mary Sabbatino (1996b: 98) apunta que hay muchas fuentes posibles, tanto antiguas como contemporáneas, para esta serie: la figura de una mujer que se metamorfosea en un árbol, que crece de la tierra, y que a la vez llega al cielo: parte mujer, parte planta, parte diosa. La santería, práctica religiosa panteísta en la que los dioses y diosas, o los orishas, toman formas terrenales, es una de las influencias de la artista. Como ella misma explica (*Ibidem*, pp. 182-83):

Fue durante mi infancia en Cuba cuando me quedé fascinada por primera vez por el arte y las culturas primitivas. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y es este conocimiento el que da realidad a las imágenes que han creado. Este sentido de lo mágico, del conocimiento y el poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los últimos doce años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron. Es a través de mis esculturas que afirmo mis vínculos emocionales con la tierra y conceptualizo la cultura.



Fig. 83. *Sin título*. 1979

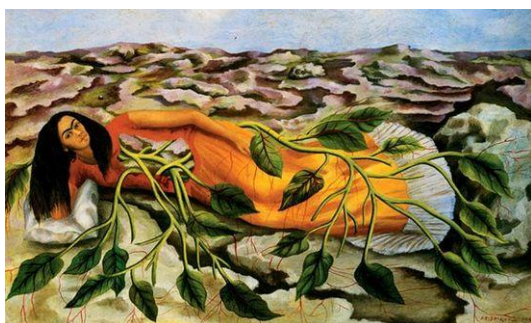


Fig. 84. *Raíces*. Frida Kahlo. 1943

En 1979, dos años más tarde, Ana Mendieta vuelve a fundirse con elementos de la naturaleza en una obra sin título, realizada en el mismo entorno. En este caso es una mezcla de tierra, raíces y ramas. Aparece tumbada a la orilla de un río, desnuda y cubierta de barro. Esta obra ha sido comparada con *Raíces*, de Frida Kahlo, de quien se sabe era admiradora (había leído el libro de Hayden Herrera y visitado la Casa Azul y museos en Ciudad de México). El

árbol como metáfora de la vida volverá a aparecer en Ana Mendieta en las obras de sus últimos años.

He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas *earth/body* me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas... [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser.

Ana Mendieta (Kuspit, 1996: 54)



Fig. 85. *El árbol de la vida*. 1977

5.5 LEONORA CARRINGTON (1917- 2011) y REMEDIOS VARO (1908-1963)

O la amistad entre dos mujeres artistas



Figs. 86 y 87. Leonora Carrington, 1939 y Remedios Varo, 1958

Hechiceras hechizadas insensibles a la moral social, a la estética y al precio... atraviesan nuestra ciudad con un aire de indecible y suprema distracción. ¿A dónde van? A donde las llaman imaginación y pasión.

Octavio Paz (Luquin, 2009: 72)

Tal vez sólo Leonora Carrington – inseparable maga, “hermana espiritual”, conspiradora y cómplice de aventuras– supo entrever ese mundo que, a falta de un mejor nombre, llamamos Remedios Varo.

Alberto Blanco (1994: 7-8)

5.5.1 Leonora Carrington

5.5.1.1 Biografía y obra

La idea de pintar o escribir algo surge así nomás, como cocinar o coser algo. Es un momento y ya, viene de manera natural.

Leonora Carrington, poco antes de cumplir 90 años (Camarena, 2011)

No creo que uno pinte para alguien; pintar debe ser semejante a hacer zapatos. Una necesidad de conectar con las partes invisibles, los lugares invisibles de la psique humana, y nos vienen las imágenes, y hay una especie de impulso de comunicarlas... Pero no pretendo explicar esto, no sé cómo explicarlo. A cada quien le sale lo que le sale. ¿El mundo que pinto? No sé si lo invento, yo creo que más bien es ese mundo el que me inventó a mí.

Leonora Carrington (Payán y Villa, 1996)

Leonora Carrington nace el 6 de abril de 1917 en Clayton Green, cerca de un pueblo llamado Chorley, en el

condado de Lancashire, Inglaterra. Su madre es irlandesa y su padre inglés, magnate de la industria textil que vende el negocio de herencia familiar para convertirse en uno de los mayores accionistas de Imperial Chemical Industries. Leonora tiene tres hermanos varones: uno mayor que ella, Pat, y dos menores, Gerard y Arthur.



Fig. 88. Crookhey Hall

La familia Carrington vive en distintas casas a lo largo de los años. En 1920

se trasladan de la primera, en Westwood, a Crookhey Hall, en Lancaster. Esta casa, rodeada de bosques, aparecerá en escritos y en varios de sus cuadros posteriores. Recibe su primera formación en ella, a cargo de un sacerdote católico, una institutriz francesa y una niñera irlandesa que será muy importante en sus primeros años, Mary Kavanaugh, "Nanny". Ésta le relatará cuentos de hadas irlandeses y alemanes e historias de crímenes que tendrán gran influencia sobre la joven Leonora.



Fig. 89. Crookhey Hall. 1947

Cuando cumple nueve años, en 1926, es inscrita en un internado católico, el Holy Sepulchre, en Reading, del que es expulsada al año por no mostrar interés. Un obispo amigo de la familia intercede y la admiten en otro internado de monjas: el St Mary's, en Ascot, donde pasa otro año hasta que vuelve a ser expulsada.

Después de un tiempo en casa –“Mi madre estaba decidida a encontrar la manera de civilizar a esta hija suya” (De Angelis, 1990: 12, cit. por Salmerón, 2002: 15)- la mandan a la Academia de Miss Penrose en Florencia, en torno a 1932. Le impresiona el arte que descubre en la ciudad y sus museos. No dura más de dos meses y la envían a una escuela para señoritas, el colegio de Miss Sampson, en París, del que se escapa una noche.

Con diecisiete años, en 1934, es presentada en sociedad. Años después escribirá un cuento basándose en esta experiencia: *La debutante*.

En 1936 logra convencer a sus padres para que la inscriban en una escuela de pintura. Ingresa en la Academia de Amedée Ozenfant en Londres. Comienza a interesarse por la alquimia. Este año su madre le ha regalado el libro de Herbert Read “Surrealismo”, cuya portada, la obra de Max Ernst *Deux enfants menacés par un rossignol*, le impresiona. Visita la Exposición Internacional Surrealista de Londres, conoce a Max Ernst por mediación de una compañera de clase y se enamoran. Ese verano viaja a Cornwall con Ernst, Nush Eluard, Paul Eluard, Man Ray, Lee Miller y Roland Penrose. Se fuga a París con Ernst y su padre la deshereda.

Ernst y ella se mudan a Saint-Martin-d'Ardèche en el sur de Francia, donde les visitan, entre otros, Lee Miller, Roland Penrose, Remedios Varo y Leonor Fini. Escribe *El pequeño Francis*.



Fig. 90. Los caballos de Lord Candlestick. 1938

En 1938 expone con los surrealistas en París y en Amsterdam. Publica *La maison de la peur* (*La casa del miedo*),

con prólogo de Ernst y, al año siguiente, *La dame ovale* (*La dama oval*), con ilustraciones de Ernst. Encarcelan a éste y ella consigue liberarlo, pero vuelven a apresarlo de nuevo. Carrington viaja a España y sufre una crisis nerviosa a consecuencia de los acontecimientos. Su padre consigue que la ingresen en una clínica psiquiátrica en Santander, donde permanece cuatro meses. Es trasladada a Madrid y posteriormente a Lisboa. Escapa y pide asilo político en la Embajada Mexicana. Se casa con Renato Leduc para salir del país y viajan a Nueva York en 1941.



Fig. 91. *Té verde* (*La dama oval*). 1942

Leonora Carrington y Renato Leduc se trasladan a México en 1942 y poco después se divorcian. Carrington se reencuentra con Remedios Varo y conoce al fotógrafo Emerico (Chiki) Weisz. Expone en Nueva York en la *Exhibition by 31 women, Art of This Century*. Un año más tarde publica *En Bas* (*Memorias de Abajo*), y en 1945 escribe la obra de teatro *Une Chemise de Nuit de Flanelle*.

Contrae matrimonio con Chiki Weisz en 1946. Tienen dos hijos: Gabriel, que nace ese mismo año, y Pablo, nacido en 1947. Publica *Penélope*.

En 1948 tiene lugar la primera retrospectiva de su obra en solitario

en la Galería Pierre Matisse de Nueva York. Se publica *Memorias de Abajo*, en dos partes, en la revista "Las Moradas". Al año siguiente se publica también *Conejos blancos*. Lee *The White Goddess*, de Robert Graves.

En esta época –en torno a 1950– se involucra con los seguidores de Gurdjieff. Se organiza otra retrospectiva de su obra en la Galería Clardecor, en México D.F. En los años siguientes se realizarán varias exposiciones y retrospectivas más en galerías de arte de París y de México D. F. Publica en 1956 *La invención del Mole* en la "Revista Mexicana de Literatura".



Fig. 92. *Entonces vimos a la hija del minotauro*. 1953

En 1960 expone en el Instituto Nacional de Bellas Artes (I.N.B.A.) y en la exposición que organiza como homenaje a Frida Kahlo junto con Remedios Varo y Alice Rahon.

Realiza también a comienzos de la década de los 60 diseños de vestuario y máscaras para teatro (*The Tempest* y *Much Ado About Nothing*), y produce su propia obra, *Penélope*. Recibe el encargo de pintar un mural para el Museo Antropológico de México D.F., *El mundo mágico de los mayas*.



Fig. 93. *El mundo mágico de los mayas*. 1963

Entre 1963 y 1967 realiza varias exposiciones en Worthing, México D.F., Santa Bárbara y Sao Paulo.

Abandona el país con sus hijos en 1968 como protesta por el trato que recibe el movimiento estudiantil. Regresan el año siguiente. Sigue exponiendo en México D.F., Florencia, Nueva York y Worthing.

En 1971 estudia bajo la guía de un lama tibetano en exilio en Canadá y Escocia.

Participa en la formación del Movimiento Feminista de México D.F. y realiza el cartel *Mujeres Conciencia*. En años sucesivos expone en Tokio, México D.F., Nueva York, París, Antibes, Berlín... Entretanto, se publica *La Puerta de Piedra* en 1976.

Después del terremoto de 1985 vuelve a abandonar México y vive en Nueva York, donde recibe el año siguiente el Premio Honorífico de la Conferencia "Women's Caucus for Art". Expone en México D.F., París, Nueva York, Washington y Lausanne.

En 1988 se traslada a Chicago. Se publican *El séptimo caballo y otros cuentos* y *Memorias de Abajo*. Se organizan, ese año y los siguientes, retrospectivas en Nueva York, Tokio y México D.F. En 1990 regresa a México D.F., donde expone al año siguiente, además de en Gran Canaria. A partir

de los años 90 realiza numerosas esculturas de bronce.



Fig. 94. *Caminata de domingo*. 1990

En el año 2000 Leonora Carrington es nombrada Ciudadana de Honor de México D.F. En 1991 y 2005 se realizan varias exposiciones retrospectivas de la artista en Londres y San Francisco (1991), México D.F. (2005). En 2007 y 2008 se organizan más muestras en Dallas y San Francisco.

Fallece a los 94 años en México D.F. el 25 de mayo de 2011.

5.5.2 Remedios Varo

5.5.2.1 Biografía

Nace el 16 de diciembre de 1908. Hija de Rodrigo Varo y Cejalvo, andaluz, y de Ignacia Uranga y Bergareche, nacida en Argentina, pero de familia

vasca. Es la segunda de tres hermanos: Rodrigo, el mayor, que sería médico, y Luis, que moriría en la guerra civil. Con Rodrigo mantuvo una relación cordial, pero más tarde él desaprobó su vida bohemia. Luis fue su compañero de juegos y aventuras. Como su padre es ingeniero hidráulico, su familia debe cambiar de domicilio con frecuencia. La infancia y parte de la adolescencia de Remedios transcurre de un sitio para otro, viajando y viviendo en varias ciudades de la Península e incluso Marruecos.

Su padre es agnóstico y abriga algunas pretensiones aristocráticas, haciéndose llamar a veces “de Varo”. Fomenta la formación artística de su hija y le enseña dibujo técnico. Su madre, a quien ella estaba más unida, es, en cambio, bondadosa y devota.

En 1916 la familia Varo fija su residencia en Madrid. Remedios empieza a ir al colegio con 8 años. Es un colegio de monjas severas. Ella se rebela contra la rutina, esparce azúcar por el suelo, delante de su puerta, para comprobar si alguien se quedaba fuera escuchando, lee cuentos fantásticos, e incluso escribe a un hindú pidiéndole una raíz de mandrágora que, supuestamente, tiene propiedades mágicas...

Remedios muestra su inclinación hacia las matemáticas y el dibujo. También le gusta escribir: cuentos, historias fantásticas, cartas... Cree en los sueños, y piensa en lo desdibujados que están los límites entre el sueño y la realidad. Escribe historias que entierra bajo los baldosines de su dormitorio para guardarlas en secreto. Empieza a pensar que existe una vida imaginada subterránea que se desarrolla en

secreto bajo los suelos, tras las paredes y dentro de los muebles. Estas preocupaciones aparecen plasmadas en sus obras más tardías.

Las obras más tempranas de Remedios Varo de las que se tiene noticia son unos dibujos realizados en 1923. Son una serie de apuntes a lápiz tomados al natural de su abuela doña María Josefa Cejalvo, su madre Ignacia Uranga y ella misma. Hay también un dibujo de un conejo, que demuestra ya su afición por los animales. En todos ellos se aprecia su cualidad de dibujante y su capacidad de observación. Años más tarde, en 1926, volverá a retratar a su abuela, esta vez de frente en lugar que de perfil, y al óleo.

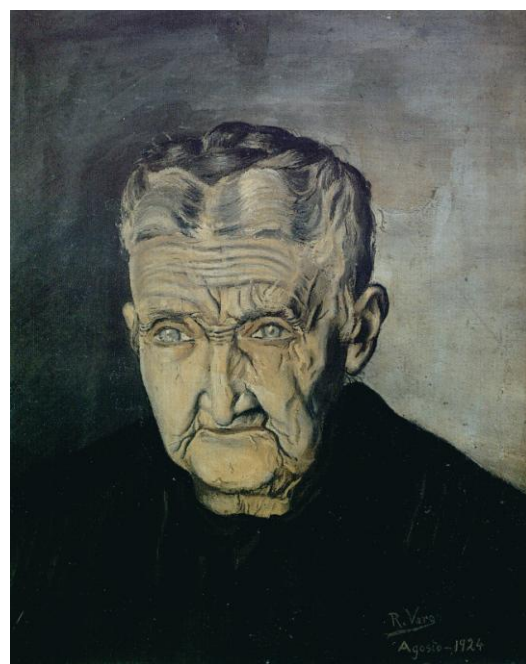


Fig. 95. *Dña. María Josefa Cejalvo*. 1926

En 1924 ingresa en la Academia de San Fernando de Madrid, donde estudiará hasta 1930. No era lo más habitual que las mujeres estudiaran arte, pero su familia se dio cuenta de su talento, llevándola a la escuela de arte más prestigiosa de Madrid,

donde recibió una formación rigurosa. Un curso por encima de ella estaban Dalí y Maruja Mallo.

Remedios termina la carrera de Bellas Artes en 1930. Se casa con un compañero de la Academia, Gerardo Lizarraga, en San Sebastián. Para ella el matrimonio es una forma de afirmar su independencia y ganar libertad. Ella quiere dedicarse a la creación artística. Gerardo Lizarraga era anarquista, y es uno de los primeros voluntarios para defender la República en la guerra civil.

El clima político en España empeora. Ella y Lizarraga viajan por primera vez a París, donde se quedan un año. Ella quiere conocer la famosa ciudad y la vanguardia, pues está fascinada por las ideas surrealistas que han ido introduciéndose en España. En París están Picasso, Miró, Dalí, Buñuel, Lorca, Alberti....

De París vuelven a Barcelona, en 1932, en vez de a Madrid, pues esta ciudad es el centro más importante de vanguardia de España, donde pueden disfrutar de una vida más parecida a la de París. Varo trabaja como artista comercial en una casa de publicidad, la Thompson, dirigida por un antiguo compañero de estudios. Conoce a Esteban Francés, pintor catalán seis años más joven que ella, con el que comparte un estudio. Tienen una aventura amorosa, aunque ella sigue viviendo con Lizarraga. Ésta va a ser una línea de conducta que la caracterizará: múltiples aventuras amorosas, que mantenía abiertamente, sin esconder nada, y que cuando terminaban se transformaban en una buena amistad. Se introducen en el ambiente artístico de la ciudad, contactando con el círculo surrealista de Barcelona y con

los surrealistas franceses. Juegan a los juegos de grupo que tanto gustaban a los surrealistas, entre ellos al cadáver exquisito, adaptación surrealista de un viejo juego de salón, que consistía en hacer yuxtaposiciones y asociaciones inconscientes al azar por varios artistas para conseguir una imagen compuesta (el nombre le viene de la primera ronda que se jugó por los surrealistas, en la que resultó la frase: "el cadáver exquisito beberá el vino nuevo"). Se podía jugar con palabras o bien con imágenes, mediante dibujo o collage. También hacen obras inspiradas en este juego, pero realizadas por una misma persona, que combinan collages, dibujos y pinturas.

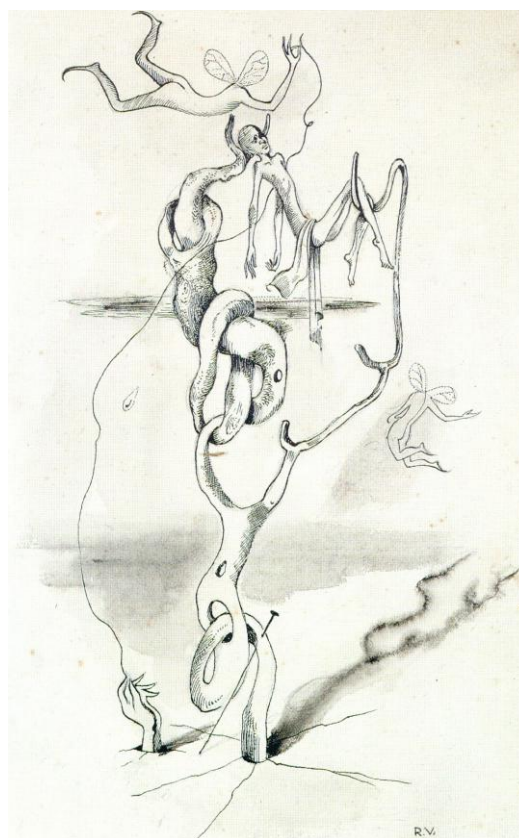


Fig. 96. *Composición*. 1935

En 1935 participa en una exposición de obras surrealistas junto a José Luis Florit (antiguo compañero de estudios en la Academia de Bellas

Artes) en Madrid. Mientras tanto, aumenta la tensión política en España.

En 1936 tiene lugar una exposición colectiva "Logicofobista" (expone junto a Francés, Maruja Mallo...)

Del período barcelonés de Remedios Varo (así como del parisién) se desconoce el paradero de muchos de sus cuadros, aunque en vista de las obras que se conservan se aprecia un estilo completamente homologado con las imágenes y formas surrealistas que se hacían en España en estos años, muy diferentes del practicado después en México.

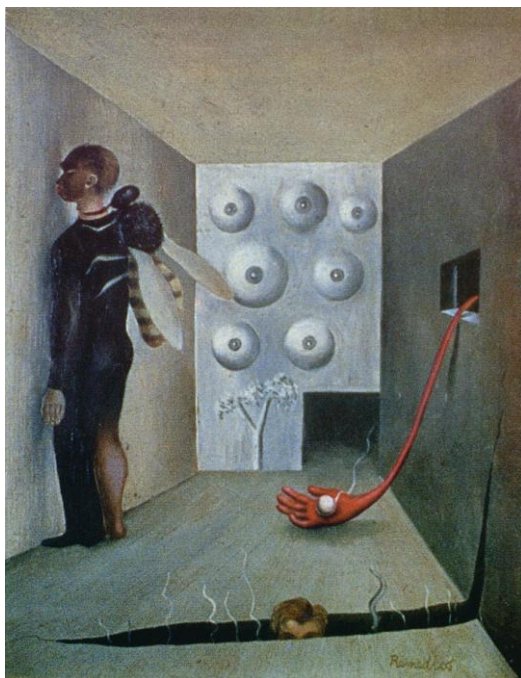


Fig. 97. *El agente doble*. 1936

Estalla la guerra civil. Varo conoce al poeta surrealista francés Benjamin Péret, muy activo políticamente, a través de un amigo, Óscar Domínguez. Él había venido a España como voluntario para luchar en defensa de la República contra los rebeldes nacionalistas. Pertenecía al POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), grupo trotskista y una de las

facciones de izquierda que lucharon por el poder durante la guerra. Estaba dedicado a la causa de la revolución ("el verdadero poeta no puede ser reconocido como tal si no se opone al mundo en que vive con total inconformismo").

Remedios Varo se traslada con Benjamin Péret a París en 1937. Esta decisión le imposibilitará una futura vuelta a España, pues con la victoria nacionalista dos años después Franco cerrará las fronteras a todos los que hayan tenido alguna relación con la República. Esteban Francés también va a París.

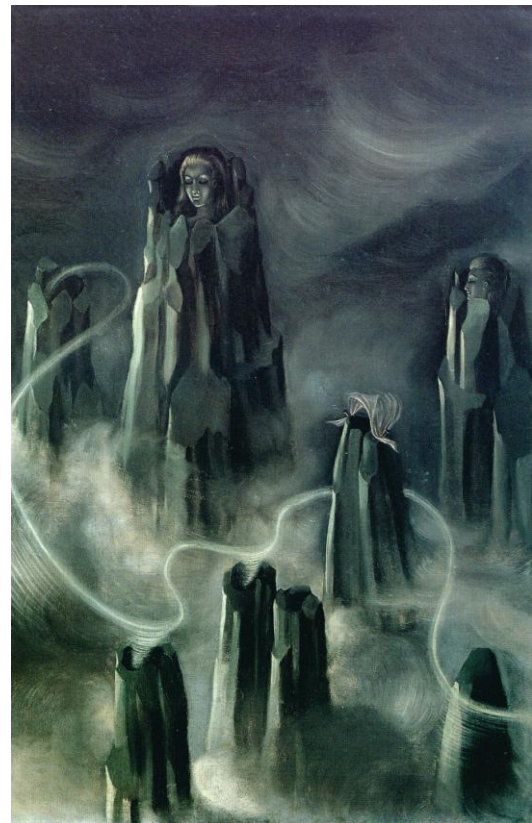


Fig. 98. *Las almas de los montes*. 1938

En París participa en las actividades surrealistas y en sus reuniones. Se relaciona con lo más grande del grupo surrealista: Breton, Eluard, Marx Ernst, Miró, Victor Brauner, Domínguez, Wolfgang Paalen

(inventor de la técnica del *fumage*)... Conoce a Leonora Carrington, a la que volverá a encontrar en México y con la que tendrá una profunda amistad.

Fue como compañera de Péret por lo que Remedios ingresó en el grupo surrealista. Péret había estado implicado en el movimiento desde su creación en los años 20 y permanecía especialmente unido a Breton.

Por esta época Remedios ya ha empezado a quitarse cinco años, ¿quizá para sobrevivir entre los surrealistas, que exaltaban la imagen de la *femme-enfant*, la mujer niña?

Participa en la exposición internacional del surrealismo que se celebra en Tokio.



Fig. 99. *Marionetas vegetales*. 1938

Estos años (1937-1939) le sirven de formación artística, experimenta distintas ideas y técnicas (el *fumage*, la *decalcomanía*...) que le ofrecen los surrealistas y sus obras acusan la influencia de otros artistas, como Domínguez, Ernst, Magritte, Dalí, Paalen... Hay muy poca unidad en

ellas, todavía no aparece en ellas su estilo característico. Pero, a pesar de tratarse de obras experimentales, fueron muy bien acogidas por los surrealistas, que la reconocieron como uno de los suyos. Y aunque no fue nunca oficialmente un miembro del grupo surrealista:

Se reproducen varias obras suyas en revistas surrealistas.

Participa en la exposición internacional del surrealismo en París. Es una época de pobreza. Junto con Óscar Domínguez falsifica cuadros al estilo Giorgio de Chirico.

Influencia en su obra de Brauner. Relación amorosa con él.

En 1940 Francia es ocupada por los alemanes. Péret, conocido comunista, es encarcelado en una ciudad en la provincia de Bretaña. Remedios también es detenida más tarde, sólo por ser su compañera. Remedios huye de la invasión nazi. Va a Canet-Plage, un pequeño pueblo costero cerca de Perpignan. Vive con Brauner. Para sobrevivir, ayudan a recoger las redes a los pescadores, a cambio de una ración diaria de pescado.

Viaja a Marsella y, varios meses más tarde, se une a ella Péret. Se refugian en la Villa Air-Bel, en una gran casa a las afueras de la ciudad. Muchos otros surrealistas vivían también allí (Breton, Ernst, Domínguez, Brauner...) y se reúnen para participar en juegos, disfrazarse..., aguardando poder salir del país. Consiguen dinero haciendo pastelitos, subastas...

Remedios y Péret llegan a México a finales de 1941. Allí se relacionan con el grupo de exiliados españoles que habían llegado antes, entre ellos

Esteban Francés, Gerardo Lizarraga, José (diseñador y escultor español) y Kati Horna (fotógrafa española de ascendencia húngara)... La primera época no fue fácil. Pasarían muchos años antes de que Remedios encontrara la libertad necesaria para dedicarse al arte.

También se relacionan con Günther Gerzo, Emerico (Chiki) Weisz, Leonora Carrington (con la que Remedios mantendrá una profunda amistad)... Sin embargo, no tenían mucha relación con los círculos artísticos mexicanos, aunque sí conocen a Frida Kahlo... Pero más bien crearon su propio grupo.

Varo escribe cartas a personas desconocidas invitándolas a alguna aventura (medio en serio / medio en broma...).

En 1942 Remedios escribe *Lady Milagra*, una novela corta sobre el poder mágico de la mujer. Se casa con Péret (después de la muerte de la primera mujer de éste). Durante estos primeros años en México está muy unida a Leonora Carrington, su "hermana espiritual". Se cuentan sueños, historias, llenas de humor y misticismo, inventan pociones mágicas... A las dos les interesaba desde hacía tiempo el ocultismo, y en México encuentran el ambiente propicio. Crean juntas un nuevo lenguaje pictórico más relacionado con sus propios estilos y necesidades. Usan la pintura como una grabación de los viajes de la vida. Sus lenguajes visuales muestran muchos paralelismos. Alternando con su dedicación aún esporádica a la pintura, Remedios Varo trabajó en varias ocupaciones:

- Haciendo dioramas de propaganda de la Segunda Guerra Mundial a favor de los aliados, junto con Lizarraga y Francés en la oficina británica de propaganda antifascista. Hacían pequeños montajes escénicos para ilustrar las victorias aliadas, que se exponían en los escaparates para atraer al público mexicano a la causa aliada en Europa.
- Realizando anuncios publicitarios para la firma farmacéutica Bayer (ésta fue su mayor fuente de ingresos).
- Decorando y pintando muebles, restaurando cerámica precolombina...

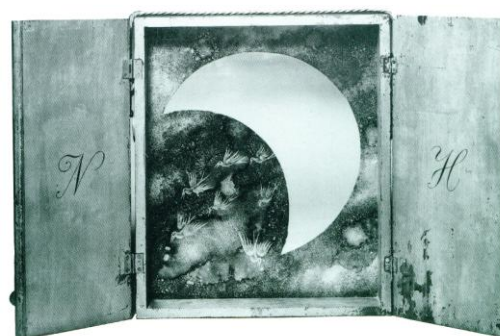


Fig. 100. Mueble pintado a mano, exterior e interior. 1948

- Junto con Carrington, diseña trajes y sombreros extraños para obras

de teatro (siempre tuvo un gran interés por los trajes y la costura, que le venía de su abuela. Se hacía su propia ropa). Ella y Francés también trabajaron para Marc Chagall, haciendo los diseños para los trajes del ballet de Léonid Massine *Aleko*.

Remedios se separa de Péret en 1947 y éste regresa a Francia. Conoce al piloto francés Jean Nicolle. Participa en la exposición internacional surrealista, en la Galería Maeght de París. Varo no quiere marcharse, no quería volver a Francia y no podía volver a España con pasaporte republicano (tiene miedo, a pesar de que Franco invita a los refugiados a regresar a su país). Pero para ella la guerra civil había sido algo traumatizante. Además, le encanta México, se ha convertido en su patria.

Viaja a Venezuela con Nicolle y dos amigos. Visita a su familia, que está allí (su madre, su hermano Rodrigo...). Su hermano, que ocupa un puesto de responsabilidad en el Ministerio de Sanidad de Caracas, le consigue un empleo en el Departamento de la Malariología del Ministerio de la Salud Pública. Consiste en hacer trabajos técnicos para hacer un estudio epidemiológico. Estudiaba insectos portadores de enfermedades con el microscopio y después los dibujaba.

Participa con Nicolle en una expedición científica, explorando zonas de vegetación tropical que impresionan a Remedios.

En 1949 vuelve a México. Empieza a trabajar de forma seria y constante. Vive con Walter Gruen, con quien se casará en 1953, refugiado político austríaco establecido en México desde

principios de los años 40. En él encuentra apoyo y estímulo para dedicarse por completo a la pintura (lo hará a partir de 1953).

En 1955 tiene lugar la primera exposición individual en la Galería Diana de la ciudad de México. Gran éxito y reconocimiento unánime de crítica y público. Tres años más tarde participa en el Primer Salón de la Plástica Femenina. México (junto a Carrington y otras). Gana el primer premio.

En 1959 escribe *De Homo Rodans* y hace una escultura en la que lo representa.



Fig. 101. *Homo rodans*. 1959

En 1962 realiza en la Galería Juan Martín de México su segunda y última exposición individual en vida, en la que vuelve a ratificarse su éxito.

Muere el 8 de octubre de 1963 de un ataque al corazón, a los 55 años de edad.

5.5.2.2 Características de su obra

La pintura de Remedios Varo podría enmarcarse dentro del surrealismo de carácter fantástico, pero se resiste a toda clasificación, pues es ante todo original y personal.

Analizando su obra, lo primero que llama la atención es su perfección técnica. No hay rastros del automatismo buscado por los surrealistas: todo está pensado y organizado previamente. Remedios concebía primero la escena en su mente, y luego hacía dibujos muy meticulosos. Se servía de modelos vivos, objetos reales, maniqués, enciclopedias ilustradas, etc., para captar todos los detalles. Después, con un papel transparente, transfería el dibujo acabado a la masonita (conglomerado de madera, muy empleado por los pintores mexicanos, que preparaba previamente con un fondo de alballal blando) o al lienzo. Aplicaba unas finas manos al óleo y luego unas capas de barniz, consiguiendo de esta manera esas superficies tan características suyas. Su obra es minuciosa, detallista, propia de un miniaturista.

También utilizó técnicas del azar empleadas por los surrealistas, como el *fumage*, el *grattage*, la *decalcomanía*...

El *fumage*, técnica inventada por Paalen, consiste en pasar una llama rápidamente por una superficie recién pintada al óleo, y luego trabajar con los efectos casuales que hayan surgido → Ver *Las almas de los montes*.

El *grattage*: Remedios arañaba la superficie para que apareciese el blanco de debajo, consiguiendo así los

toques de luz.

La invención de la *decalcomanía* se atribuye a Óscar Domínguez en 1936. Esta técnica se basa en interpretar las manchas a partir del estímulo que producen en la imaginación. Remedios la aplica a ciertas zonas determinadas de la pintura para conseguir unas superficies que realcen la imagen deseada, ve referencias vegetales en las manchas producidas por el embadurnado no preconcebido y las utiliza para crear bosques de exuberante vegetación y otros efectos.

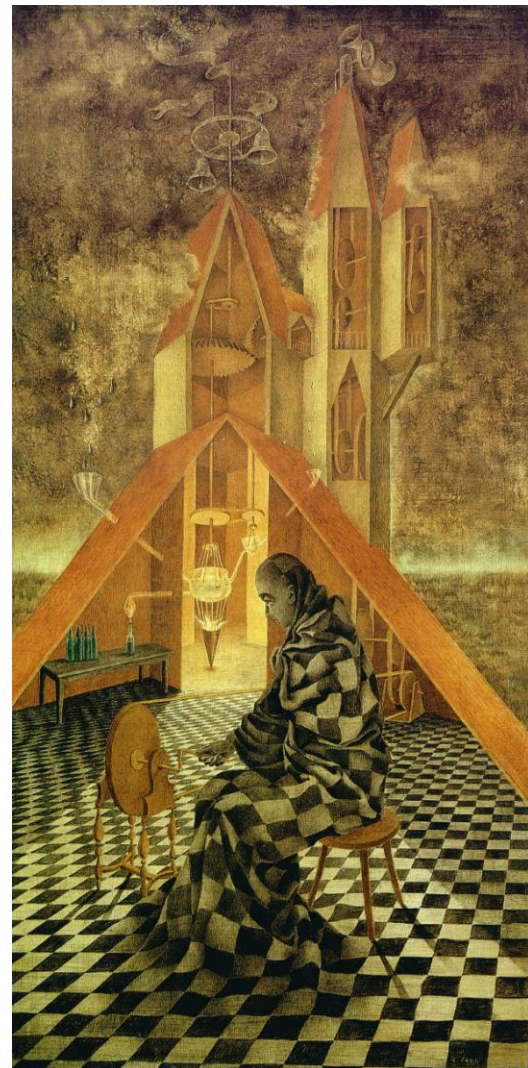


Fig. 102. *La ciencia inútil o El alquimista*.
1955

Ejemplos en los que emplea la técnica de la *decalcomanía* u otras similares: *Roulotte*, en el cielo y el suelo; *Simpatía*, en la leche vertida; *La ciencia inútil o el alquimista*, en la atmósfera neblinosa; *Música solar*, en la hierba y los árboles, etc.

También extiende pintura viscosa entre dos trozos de papel o lienzo y luego los separa. Sopla sobre el lienzo pintura diluida, dejándola encharcarse para secarla luego, produciendo así distintas texturas que luego utiliza para cielos, niebla, vegetación, musgo... Como vemos, a pesar de utilizar estos métodos que los surrealistas habían ideado para burlar la acción consciente, Varo siempre ejercía un control artístico sobre ellos.

Todo este minucioso proceso que Remedios seguía en cada una de sus obras hacía que su trabajo fuese lento. Sus cuadros son pequeños, pero podía tardar varios meses en terminar cada uno, aun trabajando a veces siete u ocho horas diarias en una misma obra.

En los cuadros de Remedios Varo no aparecen el horror o el humor negro, la sensualidad, la agresión, tan frecuentes en el ámbito de lo fantástico (por ejemplo, en Carrington o Leonor Fini). Sus escenas, por el contrario, desprenden serenidad, armonía, quietud..., son intimistas.

La figura humana es una constante en toda su obra, siendo raro el cuadro en el que no aparece (→ como en *Naturaleza muerta resucitando*). Muchas veces los personajes sufren transformaciones, convirtiéndose en seres híbridos.

Otra característica del arte de Remedios Varo es su carácter narrativo, cada uno de sus cuadros es como la visualización de un cuento. Pero con un profundo significado detrás.

5.5.2.3 Retrato

Autorretrato: ¿Cómo era Remedios Varo? Remedios era una persona inteligente y muy observadora, sensible, alegre y divertida, pero también a veces retraída y absorta en su mundo. Llena de contrastes. De intensa vida interior.

Sus rasgos físicos aparecen en muchos de los personajes femeninos de sus cuadros, como veremos a continuación.

En cuanto a los retratos por encargo, no le gustaban nada, aunque en 1957 realizó los de los hijos de dos prominentes familias mexicanas (→ *Andrea y Lorenzo Villaseñor* y *Las hijas de la familia Arnouze*) y el del prestigioso cardiólogo mexicano *doctor Ignacio Chávez*. Estos retratos no tienen nada que ver con el modelo tradicional, ella representa a cada uno de ellos con su estilo peculiar, dentro de un mundo fantástico. Como no le gustaba sentir la presión de lo que los clientes esperaban, pronto empezó a rechazar encargos o a idear la manera de ahuyentarlos. Ella prefería mucho antes pintar retratos fantásticos que podía inventarse a su gusto.

5.5.2.4 Protagonistas de sus cuadros

Los personajes de su obra son muy variados. Predominan los femeninos, cuyos rasgos se asemejan a los de la

pintora, por lo que pueden considerarse, en ocasiones, autorretratos: cuerpo estilizado, rostro en forma de corazón con grandes ojos almendrados, nariz afilada y larga, abundante melena (ejemplos: *Encuentro*, *Cirugía plástica...*).

Muchas veces crea seres híbridos de animal y persona (→ *La creación de las aves*: lechuza-persona, *Descubrimiento de un geólogo mutante*: insecto-persona, *Personaje*, *Personajes libélulas*), de animal y vegetal (→ *Visita inesperada*: gato-helecho), de distintos animales (→ *Vampiros vegetarianos*: gallos con tronco de perrito faldero), de persona y objeto (→ *Mimetismo*: mujer con manos y pies de madera, propios de una silla, *Los amantes*: persona con cabeza de espejo, *Au bonheur des dames*: mujeres con cabeza humana, brazos como patas y alas de pollo y ruedas en lugar de piernas) o, simplemente, seres de naturaleza ambigua, sobrenaturales o fantásticos (→ *Visita inesperada*: personaje barbudo cabeza abajo, cuerpo con cuatro ruedas que lleva dentro un tiesto con una planta, *Ermitaño*: cuerpo en forma de estrella de seis puntas, *Tailleur pour dames*: dobles transparentes).

Los gatos son muy frecuentes y no suelen ser protagonistas absolutos de la acción, sino observadores, o personajes secundarios (→ *Mimetismo*, *Despedida*).

Los objetos inanimados a veces toman vida, adquiriendo cualidades humanas (→ *Mimetismo*).

Aparecen muy frecuentemente seres que surgen de las paredes, a modo de revelaciones (→ *Armonía*: aquí toman

corporeidad a través de delgadas capas producidas por la hendidura, *Inspiración*, *Nacer de nuevo*, *La llamada*: aparecen petrificados).

Los personajes masculinos tienen la misma tipología que los femeninos y muestran una apariencia andrógina o asexual.

Las tareas que realizan los protagonistas de los cuadros son muy diversas: algunos se dedican a la investigación científica o esotérica en una atmósfera de intimidad y quietud, son astrónomos, científicos, magos (→ *Armonía*, *La revelación o el relojero*, *Fenómeno de ingravedad*, *Descubrimiento de un geólogo mutante*, *Planta insumisa*), o se tienen ocupaciones maravillosas en la misma atmósfera de tranquilidad (→ *Papilla estelar*: dar de comer a una luna, *Bordando el manto terrestre*: tejer el paisaje). Otras veces son viajeros, exploradores en pleno tránsito. Los vehículos que les transportan son en muchas ocasiones artefactos fantásticos de hélices, timón, ruedas, trineos, embarcaciones, roulottes, aparatos eólicos... (→ *Tránsito en espiral*, *Hacia la torre*). Incluso el medio de transporte se mezcla con la anatomía del personaje (→ *Au bonheur des dames*, *Los caminos tortuosos*, *Antepasados*), o bien partes de su anatomía, como el cabello o la barba, o de su atuendo le ayudan a desplazarse (→ *Locomoción capilar*, *Ascensión al Monte Análogo*).

5.5.2.5 Arquitecturas

Varo utiliza fondos arquitectónicos como escenario de sus mundos mágicos, en los cuales sitúa a sus personajes. Con ellos subraya la intención narrativa de la obra.

Algunas veces tienen un papel de escenario, otras adquieren un mayor protagonismo (→ *Tránsito en espiral*).

Remedios Varo se inspira principalmente en el mundo medieval (aunque también en el temprano renacimiento): edificios de pesados muros, torreones de planta central poligonal, arcos ojivales... (→ *Papilla estelar*, *Naturaleza muerta resucitando*, *Flautista*, *Mujer saliendo del psicoanalista*). A veces ofrece una visión simultánea del interior y el exterior (→ *Tres destinos*, *La tejedora de Verona*, *Bordando el manto terrestre*).

Los interiores suelen ser austeros, de paredes desnudas y ventanas en arco por donde a veces se realiza la comunicación sobrenatural (→ *La revelación o el relojero*, *La creación de las aves*). A menudo participan de la condición mágica: los suelos adquieren la consistencia de un tejido (→ *La ciencia inútil o el alquimista*), los techos son una carpa, aunque el resto de la sala sea de piedra (→ *La revelación o el relojero*).

También rompe los límites entre naturaleza y creación humana desarrollando una arquitectura híbrida: fusión de arquitectura y naturaleza. Los árboles se transforman en bóvedas, la arquitectura en paisaje, la naturaleza se abre camino a través de las paredes, los suelos... (→ *Catedral vegetal*, *Arquitectura vegetal*, *Nacer de nuevo*, *Visita al pasado*: alfombra de hierba y flores). La misma naturaleza se constituye en hábitat (→ *Arquitectura vegetal*). Otras veces, el monte o desfiladero abrirá sus entrañas para que la gruta o cueva sea aprovechada como residencia (→ *Retrato del Dr. Ignacio Chávez*).

Además, existen las casas portátiles, acondicionadas para todas las necesidades (→ *Roulotte*).

5.5.2.6 Viajes

El tema del viaje es uno de los más recurrentes en Remedios Varo. Los viajes hacen alusión tanto a la propia experiencia biográfica de la artista, que viajó constantemente a lo largo de su vida (Anglés, Marruecos, Algeciras, Madrid, Barcelona, París, México, Caracas), como, en sentido metafórico, a la búsqueda espiritual de un conocimiento superior, de una mayor perfección interior. La idea del viaje se convierte en un símbolo personal de la pintora.

Los personajes que emprenden esta búsqueda espiritual lo hacen a través de distintos medios y circunstancias, siendo el trayecto por agua uno de los más empleados (→ *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, *Ascensión al Monte Análogo*), aunque también hay viajeros por tierra (→ *El camino árido*) o incluso por las nubes (→ *La huida*). A veces, en el camino encuentran un hallazgo extraordinario (→ *Hallazgo*).

Estos viajes pueden ser también metafóricos en forma, y no físicos, hacia el pasado (→ *Visita al pasado*), hacia uno mismo (→ *Encuentro*)...

5.5.2.7 La mujer

Varo representa a menudo en su obra imágenes de la vida cotidiana de una mujer tradicional: tejer, hacer punto, bordar, alimentar... No le gustaba la claustrofobia que llevaban consigo las tareas tradicionalmente femeninas,

pues la mujer puede quedar atrapada en el ámbito doméstico, como en *Papilla estelar*, donde la mujer aparece aislada y atrapada como la luna, sujeta a su papel de madre. Otra obra en la que plasma los peligros de la pasividad femenina es *Mimetismo*.

Remedios nunca se vio atrapada de esta forma en la tradicional vida doméstica. Se casó tres veces, pero trabajó toda su vida, siempre le dio mucha importancia al hecho de ganar su propio dinero. Aun así, se daba cuenta del peligro que suponía para la mujer el someterse al puro rol doméstico. Ella no tuvo hijos, a pesar de que le gustaban mucho los niños y pasaba mucho tiempo con ellos. En este rechazo de la maternidad para ella, aparte de razones personales, quizá influyó la ideología surrealista: la imagen de la *femme-enfant*, la eterna mujer niña, cuya espontánea inocencia la aproxima al mundo de lo inconsciente. Para los surrealistas la creatividad era directamente proporcional a la juventud y la inocencia, con ello dejaban a un lado la maternidad, la madurez y el envejecimiento de la mujer.

Otro aspecto que preocupa a Remedios Varo es el tema de la violencia y sus efectos sobre la mujer. Los personajes ultrajados de sus obras son femeninos, ya desde sus comienzos (→ *Como en un sueño*). En ella, la violencia dirigida al cuerpo de la mujer es una proyección de sus propios temores (→ *Locomoción capilar*, *Presencia inesperada*, *Los caminos tortuosos*).

Pero además de expresar los miedos de la mujer, también aprecia su coraje, su valentía al explorar lo desconocido, sobre todo en lo relativo al crecimiento espiritual. Toda la obra

de la pintora está impregnada de la idea de la clarividencia femenina. Las mujeres son el elemento central en estas composiciones y Varo hace que su experiencia sea ejemplar, con lo que refleja la búsqueda personal del conocimiento espiritual que ella misma había emprendido (→ *Rompiendo el círculo vicioso*, *Nacer de nuevo*, *La llamada*).

5.5.2.8 La alquimia

Remedios Varo siempre mostró un gran interés por la ciencia, lo esotérico, lo mágico y lo místico. Se implicó profundamente en todo lo referente a la búsqueda espiritual. Leía textos metafísicos, estudiaba las tradiciones místicas y las ciencias del más allá en busca del por qué y del control. El desarrollo de su ser espiritual se convirtió en una obsesión que dominaba su obra. Se inspiraba en muchas tradiciones míticas y herméticas, tanto occidentales como no, y en cada una de ellas buscaba el camino para llegar a conocerse y transformar la consciencia, para así alcanzar lo trascendente (desde las obras de René Daumal, Hermann Hesse, Jung, Fred Hoyle, Aldous Huxley, Isaac Asimov, Gurdjieff, Ouspensky y otros, hasta las leyendas del Santo Grial, la alquimia, la geometría sagrada, los sufis, el I Ching...). Los personajes de sus cuadros aparecen en una exploración semejante (→ *L'École buissonnière*, donde un joven se escapa para vagar por los bosques en busca de respuestas; *El ermitaño*, figura mágica que posee la unidad interior; *La ciencia inútil o el alquimista*; *La bruja que va al Sabbath*), y en su obra se refleja muy a menudo una simbología ocultista. La idea del alquimista que tiene como fin hallar

oro a través de la transmutación de los elementos es una metáfora de la búsqueda de la perfección y la iluminación.

Para ella, la esperanza de alcanzar una visión que lo abarcara todo radicaba en la conjunción de lo sobrenatural y de la ciencia con las artes (→ *Música solar*, *Flautista*, *Armonía*, *La creación de las aves*).

Remedios Varo visualizó el momento del paso definitivo hacia lo espiritual de muy distintas maneras, casi siempre protagonizadas por personajes femeninos (→ *Luz emergente*, *Nacer de nuevo*, *La llamada...*).

Ella creía en la magia y era supersticiosa. Creía que hay fuerzas que están más allá de nosotros y que influyen en los acontecimientos. También creía en la interdependencia, tanto de las personas como de los objetos (→ *Tres destinos*, en donde los tres personajes están conectados sin saberlo; *Los hilos del destino*, que dirigen la vida de ese ser, por encima de su voluntad; *Retrato del Dr. Ignacio Chávez*, en la cual los personajes que acuden al doctor están conectados a una constelación mediante hilos; *Premonición*, en donde, por medio de un artilugio que se asemeja a un pararrayos extraño, unos seres conectados a él por sus mantos perciben designios del destino).

La última obra que terminó antes de su muerte fue *Naturaleza muerta resucitando*. Este cuadro es uno de los pocos en los que no aparece la figura humana, pero se siente la presencia invisible de un ser. En él se muestra un mantel, platos y frutas que han cobrado vida y comienzan a girar

alrededor de una vela encendida que está en el centro de la mesa. Algunas de las frutas chocan entre sí y sus semillas, al caer al suelo, germinan en plantas. Es una representación del renacimiento cíclico de la naturaleza.

5.5.2.9 Expresión literaria

Desde muy joven, Remedios mostró una inclinación a la literatura, escribiendo cuentos y cartas en los que proyectaba su gran imaginación y fantasía.

En los primeros años que pasó en México, a principios de la década de los cuarenta, al estar muy ocupada con trabajos de tipo comercial, Remedios pintaba poco y centró su atención en escribir, la otra manera de dar salida a su creatividad que había practicado desde su infancia. Escribía cuentos enteros en sus cuadernos sin ninguna corrección ni cambio, olvidándose de la gramática y la ortografía. Los álbumes de dibujo también están llenos de esos escritos, en español, francés o saltando de un idioma al otro. Entre ellos hay fragmentos de sueños, cuentos fantásticos, notas para futuros cuadros y repartos para complicadas obras de teatro, en algunos casos con listas de invitados añadidas. Para ella escribir era una diversión o un medio de ensayar ideas nuevas ("a veces escribo como si trazara un boceto"), pero algunos de sus cuentos pueden compararse con la mejor novelística surrealista: son ingeniosos, tienen mucha fuerza y están llenos de imágenes profundamente sugestivas. Entre sus escritos también aparecen fórmulas mágicas y ecuaciones a modo de jeroglíficos escritos en clave, o recetas ("Para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los

desiertos de arenas movedizas bajo la cama”, “Para provocar sueños eróticos”, “Huevo nº 5”).

Uno de los textos de estos años es *Lady Milagra*, una novela sobre el poder mágico de la mujer, escrita hacia 1942. Según Whitney Chadwick, durante esta época ella y Leonora Carrington fueron coautoras de una obra surrealista de la que se ignoran el título y sus características. Con posterioridad parece que también lo son de otro escrito en colaboración con César Moro titulado *Costumbres Tropicales* (Chadwick, 1985: 195).

Su único libro publicado en vida es *De Homo Rodans*, escrito en 1959, que acompaña a una escultura del mismo nombre. En este libro nos cuenta, fingiendo ser un antropólogo alemán, una historia acerca de los sorprendentes hallazgos descubiertos en unas excavaciones en Mesopotamia. Estos ponen en duda las teorías de los orígenes del hombre y sus antepasados, pues parecen restos de una nueva especie, el *Homo Rodans*, anterior al *Homo Sapiens*. El texto está repleto de humor y de espíritu científico (colaboró con un médico amigo suyo), con abundantes citas en un latín “inventado”.

Bastante conocidas son las “explicaciones” de sus cuadros que Remedios mandaba por correspondencia a su hermano el doctor Rodrigo Varo. Estos escritos tienen un gran valor, pues gracias a ellos podemos interpretar exactamente lo que expresa su obra.

Y es tan fuerte el vínculo entre la literatura y la pintura en Remedios Varo que la propia obra se muestra como una narración literaria visualizada (→ *Tailleur pour dames*, o

Locomoción capilar, por ejemplo, son la representación de toda una pequeña historia).

5.5.3 Leonora Carrington y Remedios Varo

5.5.3.1 El surrealismo

No existen muchos ejemplos en esta época de una relación de intercambio, apoyo y vínculo creador entre mujeres artistas como la que se desarrolló entre Leonora Carrington y Remedios Varo.

Ambas artistas se conocieron en Francia a finales de los años 30, cuando Leonora Carrington vivía con Max Ernst. Las dos se acercaron al grupo surrealista por su propio interés, aunque su introducción en él se realizó a través de sus relaciones sentimentales con el pintor Max Ernst (Carrington) y el poeta Benjamin Péret (Varo). La relación de ambas pintoras con el movimiento surrealista fue de gran importancia para su desarrollo artístico, si bien, al igual que sucede con otras mujeres artistas, de ninguna de ellas ha quedado constancia histórica como figuras esenciales para el desarrollo de la teoría y práctica del movimiento. Los nombres de las mujeres artistas que pertenecieron al grupo surrealista han aparecido hasta hace poco tiempo fundamentalmente ligados a las biografías de los surrealistas masculinos y han sido utilizados sobre todo para explicar cómo se vio afectada la creatividad de estos con su presencia.

Dice Remedios Varo acerca de cómo se sentía en el círculo surrealista:

Mi posición era la tímida y humilde del oyente (...); yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas.

(Kaplan, 1988: 56)

Chadwick (*Op. Cit.*, p. 55) afirma que, al entrevistar a varias artistas surrealistas, casi todas ellas coinciden en afirmar que funcionaron independientemente del círculo interno de Breton y del desarrollo de la doctrina surrealista: no se ven como surrealistas. Muchas de ellas eran más jóvenes que sus compañeros masculinos, acababan de empezar sus vidas como artistas y madurarían su obra después de dejar el grupo. Fueron apoyadas por Breton y otros surrealistas, pero su vinculación con el grupo fue definida por relaciones personales, más que por la participación activa en un círculo más interno, dominado por la presencia de Breton. Además, muchas mujeres, como Varo y Carrington, trabajaron muy lejos del centro de poder e influencia personal de éste, a pesar de que su nombre y surrealismo suelen tomarse como sinónimos.

El surrealismo ve a la mujer como musa, inspiración del hombre. Dentro de esta visión existen dos variantes opuestas: la mujer-niña y la mujer fatal, tentadora o hechicera. En cualquier caso, la mujer existe para complementar el ciclo creativo masculino, no es independiente. Ni las características idealizadas de la musa ni las cualidades infantiles de la mujer-niña dejaban desarrollarse a la mujer artista, que encontraba muy difícil formarse una identidad personal como tal.

Leonora Carrington declara burlona en una entrevista Chadwick, 1994: 11):

Ser una mujer surrealista quería decir que eras la que cocinaba la cena para los hombres surrealistas.

Y, en el mismo sentido, añade a Paul de Angelis en otra entrevista (VV.AA., 2008b: 20):

Aunque me gustaban las ideas de los surrealistas, André Breton y los hombres del grupo eran muy machistas. Sólo querían que les entretuviéramos como musas, locas o sensuales.

Las mujeres artistas, alejadas de las teorías surrealistas y de la búsqueda de un Otro mágico –la mujer, para los surrealistas masculinos-, se volvieron hacia su propia realidad. Sus obras son muy diferentes de las de los hombres. Sus autorretratos sustituyen esa búsqueda fascina por otra de mayor autoconciencia y conocimiento. También asocian su propia realidad psíquica con una naturaleza femenina y reconocen una afinidad entre la tradición hermética y los poderes creativos de la mujer, desarrollando un nuevo lenguaje a través del cual pueden comunicar la “otra” realidad de la mujer artista.

Tanto Varo como Carrington, seguramente, compartieron en su adhesión al surrealismo la rebeldía contra las formas establecidas, tanto vitales como artísticas. Compartieron sin duda el interés de los surrealistas por investigar el inconsciente, los sueños, lo oculto, además de la magia, el esoterismo y la alquimia. Ambas participaron en las actividades del movimiento, incluyendo sus obras en las exposiciones del grupo y en sus publicaciones. Sin embargo, como indica González (2008: 2), hasta que no viven en el exilio de México y se

ven alejadas del grupo no desarrollan su obra más personal y su propio lenguaje. En su obra mexicana ambas artistas construyen un nuevo imaginario, partiendo de sus biografías e intereses personales.

5.5.3.2 Una relación creativa

La presencia de Remedios en México cambió mi vida.

Leonora Carrington (Chadwick, 1985: 194)

Leonora Carrington y Remedios Varo vuelven a reencontrarse en México D.F. cuando la primera llega al país con Renato Leduc en 1942 y ambos se instalan en una casa muy cerca de Varo y Péret. Pronto forjan una profunda relación de amistad y durante muchos años se ven a diario, se escriben, comparten sueños, temores y secretos, además de su pasión común por los temas relacionados con la magia, lo sobrenatural, la hechicería y la alquimia.

Ambas consideran a la otra un alma gemela que comprende sus angustias sin explicaciones. En *La Corneta Acústica* Leonora Carrington refleja la amistad de ambas, retratándose a sí misma como Marion Leatherby, una mujer de noventa y dos años sorda que ha vivido en París con los surrealistas, y a Remedios Varo como la pelirroja Carmella Velasquez, la amiga española de la protagonista.

A menudo me siento tremendamente incomprendida como Juana de Arco (...). Muchas veces me da la sensación de que me queman en la hoguera sólo porque soy diferente de los demás, porque siempre me he negado a renunciar a ese poder prodigioso y extraño que tengo dentro y que se manifiesta cuando estoy

en armoniosa comunión con algún otro ser inspirado como yo.

Leonora Carrington, *La Corneta Acústica* (Carrington, 1995: 32)

Ambas aparecen en muchos de los cuentos escritos por la otra, y en los sueños. Disfrutan cocinando juntas recetas inventadas e incomedibles. A pesar de que a las dos les gusta bromear, lo que hacen tiene también un lado serio, como indica Kaplan (*Op. Cit.*, p. 95):

Utilizando símiles culinarios, como metáforas para sus actividades herméticas, establecieron una especie de relación entre los roles tradicionales de la mujer y ciertos actos mágicos de transformación.

No realizan ninguna exposición juntas en vida, aunque participan en algunas colectivas. Tampoco hacen obra plástica conjunta, pero sí practican a menudo la escritura compartida a modo de “cadáver exquisito”. En los 60 comparten el trabajo de diseño de vestuario, sombreros y máscaras para algunas obras teatrales.

La obra de ambas se ha relacionado frecuentemente, tanto por los temas representados como por las técnicas utilizadas. Al ser las dos extranjeras en México, mujeres, amigas íntimas y al haber desarrollado ambas un lenguaje pictórico surreal, muchos críticos/as de arte las han asociado. Leonora Carrington dice a este respecto en una entrevista realizada en el año 1996 (Payán y Villa, *Op. Cit.*):

Es muy distinto lo que hizo Remedios de lo que hago yo y que nos confundan no es agradable, aunque tuvimos mucha afinidad en las ideas y nos interesamos por el mismo tipo de cosas.

5.5.4 Análisis de una de sus obras Leonora Carrington: *CARRERA DE HURONES (FERRET RACE)*, 1950-1951

Remedios Varo: *MUJER SALIENDO DEL PSICOANALISTA*, 1960

5.5.4.1 Leonora Carrington: *CARRERA DE HURONES (FERRET RACE)*, 1950-1951



Fig. 103. *Carrera de hurones (Ferret race)*.
Leonora Carrington. 1950-1951

Leonora Carrington es una bruja de nuestro tiempo, el juego domina sobre el reino de ensueños creado por su inspiración y su ecléctica imaginación. Su familiaridad con un mundo lúdico, perteneciente a una realidad otra, inalcanzable por la razón, le ha permitido acceder al reino del inframundo. Este privilegio, según escribe Benjamin Péret, le permite jugar de manera peligrosa tentando el diablo hasta volverlo loco.

Leonora Carrington tiene las llaves del mundo de lo desconocido de donde puede en plena libertad entrar y salir según su propio placer.

(Ingaraou, 2010: 79)

En *Carrera de hurones* (Ferret trace) podemos observar uno de los temas repetidos por Leonora Carrington en varias de sus obras: el laberinto. En esta ocasión tiene formas redondeadas y color ocre-dorado, con algunos matices de rojo en zonas cercanas al suelo (más acentuados en la parte central). Por todo el recorrido del laberinto están repartidos distintos seres, la mayoría con un cuerpo blanco y brillante, aunque también hay algunos de color negro o negro y azul. Además aparecen varios árboles y estandartes. El título del cuadro habla de una carrera de hurones. Reconocemos a los hurones, blancos, que corren, caminan o están quietos junto a siluetas que hacen lo propio, también blancas, de mujeres desnudas con rasgos faciales desdibujados. El sentido de la carrera no está muy claro: cada cual va en uno distinto, hacia la derecha o hacia la izquierda, y otros/as están quietos/as. Tampoco sabemos cuál es el lugar de la meta de la carrera. Otros seres híbridos tienen cuerpo de mujer y cabeza, bien de animal, bien de forma extraña. Tres personajes negros con cuerpo masculino y cabezas variadas (el más cercano de animal, el intermedio de media luna y el más lejano no llega a percibirse con claridad, al ser muy pequeño) parecen vigilar el lugar, repartidos a distintas alturas del recorrido. El más cercano y el más lejano portan largos bastones en sus manos. En un plano más anterior de la pintura se muestran dos seres negros diferentes a los anteriores, poseyendo estos pelo y algunos elementos azulados, no

quedando claro si son de sexo masculino o femenino. La escena tiene un halo misterioso: suponemos que ocurre de noche por el tono oscuro del cielo, pero está iluminada desde algún punto elevado. Los personajes se relacionan unos con otros de distintas maneras, despertando la curiosidad del espectador sobre lo que está aconteciendo.

En el universo artístico de Leonora Carrington los animales tienen siempre un lugar fundamental y, como afirma Ingarao (2008: 275-76), son los perfectos compañeros de las heroínas de los relatos nocturnos que ésta escribe a partir de los años 30.

... Si hay dioses, no los creo con forma humana, prefiero pensar a los dioses en forma de cebras, gatos, pájaros. Un prejuicio mío. Pero si se mueve alguna divinidad adentro del animal humano, es el amor. El amor que dirige las otras especies vivas, la ameba, el león. Sólo el hombre hace una divinidad del odio, con sus guerras, su puritanismo, las oposiciones a su especie y a toda la naturaleza que le rodea. El hombre que se siente el rey de la tierra, porque ha podido destruir las plantas, los animales y a él mismo...

Leonora Carrington. Carta publicada el 22 de septiembre de 1966 en El Periódico, México D.F. (Ingarao, 2010: 80)

En una entrevista realizada en el año 2005 por Cristina Carrillo, Carrington habla sobre los animales de esta manera:

No hago una separación entre humanos y animales. Tenemos un alma humana, pero también de animal. No creo que los seres humanos sean una raza muy divertida. Se está creando un mundo horrible, lleno de guerras absurdas, odios feroces e injusticias. Todo ello habla de la calidad de los animales humanos. Estoy convencida de que la raza humana no es

superior a la de otros animales. Creo que el mundo animal es universal, pero su potencial no ha sido explorado. Mis pinturas preferidas son las de las cuevas de Altamira.

Cuando Emilio Payán y Saúl Villa le preguntan en 1996 qué le hubiera gustado ser en una vida pasada ella responde que seguramente un animal con alas como, por ejemplo, un murciélago.



Fig. 104. *El laberinto (The labyrinth)*.
Leonora Carrington. 1991

Además de pintar otros laberintos, Carrington visitó frecuentemente a su amigo Edward James mientras éste dirigía la construcción de un gran "edén" de estructura laberíntica en Xilitla (San Luis Potosí, México). Entre 1962 y 1984 este excéntrico aristócrata inglés, coleccionista y mecenas de arte, invirtió todo su dinero en este proyecto de treinta y siete hectáreas de terreno, con treinta y seis estructuras arquitectónicas fantásticas, pretendiendo que fuera refugio y paraíso de multitud de especies animales y vegetales. En las estructuras que componen este espacio se percibe la influencia del universo de las obras de Leonora Carrington.

No existen comentarios de Carrington sobre su obra. Alegaba que siempre

había pintado de una forma inconsciente, no planeada. Consideraba que dar explicaciones sobre la pintura era intelectualizar algo que realmente no es del mundo del intelecto (entrevista realizada a la artista en 2005 por Sergio R. Blanco, 2011).

Mi principio de vida, como artista, es no explicar nada. Las imágenes llegan, pero no sé de dónde vienen. Sospecho que del subconsciente universal. Aunque no puedo discernir qué es mío, ni de qué parte de mí surge lo que hago. Muchas veces, los personajes suben solos a los cuadros.

Este arte (la pintura) es como un centro donde todos los lugares invisibles de la mente se vuelven visibles. Solo pinto cuando siento energía, pero continuo viviendo cada día por y para mi trabajo. Pintar es para mí un oficio artesanal, como el de los carpinteros que usan las manos y el cuerpo para crear una visión. (...) Perder la habilidad artesanal es perder la sabiduría, porque al final sólo un buen artesano puede producir con el alma y el corazón.

Leonora Carrington (Carrillo, 2005)

Y para concluir, otra afirmación más en el mismo sentido:

No creo que uno pinte para alguien; pintar debe ser semejante a hacer zapatos. Una necesidad de conectar con las partes invisibles, los lugares invisibles de la psique humana, y nos vienen las imágenes, y hay una especie de impulso de comunicarlas... Pero no pretendo explicar esto, no sé explicarlo. Que cada quien lo explique a su manera, incluyendo a los críticos de arte, en los que no creo. A cada quien le sale lo que le sale.

Leonora Carrington (Entrevista a la artista por Emilio Payán y Saúl Villa, 1996)

5.5.4.2 Remedios Varo: *MUJER SALIENDO DEL PSICOANALISTA*, 1960

La propia artista describe esta obra de la siguiente manera (Ovalle [et al.], 1998: 58):

Esta señora sale del psicoanalista arrojando a un pozo la cabeza de su padre (como es correcto hacer al salir del psicoanalista). En el cesto lleva otros desperdicios psicológicos: un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etcétera. El doctor se llama Dr. FJA (Freud, Jung, Adler).



Fig. 105. *Mujer saliendo del psicoanalista*. Remedios Varo. 1960

La mujer protagonista de este cuadro ocupa la parte central del mismo. Va envuelta en un vestido o tela de color verde que le tapa parte de la cara, mostrando solamente los ojos y la

nariz y cubriendo su cuerpo hasta las rodillas sin marcar su silueta. Sólo quedan a la vista, pues, la mitad superior del rostro de la mujer, sus manos y la mitad inferior de sus delgadas piernas, que van enfundadas en unos leotardos o mallas de color gris oscuro. Calza unos zapatos bajos negros, tipo manoleínas, que terminan en punta. Muestra el pie izquierdo por detrás del derecho, que ha girado 90º con respecto a éste para colocarse de frente con respecto al espectador/a. El cabello de la mujer es blanco y largo. Está dividido en tres mechones y peinado de una forma extraña: dos de esos mechones se elevan sobre la cabeza, uno a izquierda y otro a derecha, ondulándose a modo de “cuernos”. El tercero cubre la frente de la mujer, envolviendo su cabeza hacia atrás y apareciendo de nuevo con un movimiento ascendente, trazando un recorrido en forma de media luna creciente. La mujer tiene el rostro ligeramente inclinado hacia abajo y no parece estar mirando a algún lugar concreto, sino haber dejado la vista perdida mientras piensa en lo que está haciendo o en lo que acaba de pasar en la sesión de psicoanálisis. El ropaje verde que la tapa acaba de desprenderse por la parte superior, de forma que cae en el momento en que lo estamos observando. Al hacerlo descubre la mitad superior del rostro que suponemos anteriormente escondido por esa especie de máscara verde que reproduce sus rasgos y parece incrustada en la tela. Podríamos aventurar que gracias al trabajo psicoanalítico la protagonista ha podido quitarse una de sus capas o máscaras. Kaplan (*Op. Cit.*, p. 185) habla de la fascinación que le producía a la artista la imagen de la mujer norteafricana con su

tradicional velo de muselina que sólo deja al descubierto sus ojos. En los cuadros de la pintora hay numerosos ejemplos de personajes tapados por un velo, una máscara o un gorro, y a menudo vestidos con ropajes que les cubren la boca para, según Kaplan, indicar que son mudos o que están medio escondidos.

La mujer sostiene en su mano izquierda una cabeza pequeña, blanca y barbuda que tiene los ojos cerrados. Esta cabeza es, como ya nos ha explicado la autora, la de su padre. Da la impresión de no pesar apenas, pues la mujer la sujeta solamente con dos o tres dedos, agarrando con reparo el extremo de la larga y blanca barba, mientras la cabeza cuelga invertida. En la mano derecha porta un cestillo con algunos objetos, que Varo describe como “otros desperdicios psicológicos: un reloj, símbolo del temor de llegar tarde, etcétera”. Distinguimos al lado del reloj unas gafas cuyos cristales tienen la forma de media luna, una llave y una especie de frasco de cristal, acompañados de algunos hilos o cabellos que cuelgan hacia fuera de la cesta.

El espacio en el que se encuentra la mujer, del que sólo podemos observar una parte, se asemeja a un patio interior circular aunque, si nos fijamos más detalladamente, vemos que las paredes que lo enmarcan dibujan un polígono al unirse entre sí, tal vez un octógono o eneágono. Las paredes son gruesas, lisas, de tonos marrones, presentando en la parte superior una moldura y algunos pequeños vanos de forma rectangular o con la parte de arriba acabada en forma de arco. Observamos dos puertas. Para acceder a la más grande hay que subir dos escalones. Junto a ella hay un timbre y una placa que

dice: “DOCTOR Von FJA Psicoanalista”. La otra puerta es tan pequeña que una persona que no sea muy delgada no podría atravesarla. Se accede a ella solamente por un escalón. El patio posee un bordillo de muy poca altura en todo su perímetro, estando el resto pavimentado con losetas rectangulares de tonos grisáceos. En la parte central aparece un pequeño pozo circular. Apenas tiene paredes, tan solo está enmarcado por un borde que no alcanza un palmo de altura. El agua llega hasta casi el borde, y se refleja en ella la cabeza blanca que cuelga. Está rodeado de dos formas circulares más: un círculo de césped y otro de piedra u hormigón que se eleva hasta la altura del bordillo. En la parte superior del cuadro aparece un cielo oscuro con reflejos dorados que recuerdan a estrellas. Se adentra en el patio desde ese cielo una suerte de niebla que también sale por debajo de la puerta del psicoanalista y envuelve la pierna izquierda de la mujer.

Comenta Kaplan (*Ibidem*, p. 155) que no hay constancia documental de si Varo acudió a un psiquiatra alguna vez. Sí escribió cartas en broma a psiquiatras desconocidos, describiendo en ellas crisis imaginarias y ridículas. También con su característico humor propuso que se crease una clínica psicoanalítica en la que se pudiera elegir el vivir las fantasías propias o trabajar contra las de otras personas. Kaplan indica que, a pesar de sus bromas “era una mujer profundamente angustiada que albergaba muchos miedos” y cita la

siguiente declaración de Varo: “... Soy supersticiosa sin remedio... Tanto es así, que cuando salgo aunque sea a un lugar cercano, regreso lo más pronto posible a encerrarme en casa como si me persiguieran”.

Teresa del Conde (1998: 19) señala que en la época de juventud de Varo las ideas de Freud se respiraban como el aire en los ambientes intelectuales europeos. *Nadja*, la obra de André Breton, fue concebida por éste a modo de caso clínico que parece inspirado en los famosos *Estudios sobre la histeria* del fundador del psicoanálisis.

Remedios se burla de sus propios problemas y decide dejar atrás el pasado, las ataduras que le impiden andar, sus prejuicios y la serie de mentiras con las que ha crecido. (...) Remedios era consciente de que el conocimiento de los mundos ocultos que nos habitan era necesario para liberarse. Si no hay esencias, si todo es interpretación creativa de un sujeto sobre el sentido de su existencia, la introspección (el psicoanálisis) tiene un papel fundamental como hermenéutica profunda, ya que tiene que ver con sujetos que se engañan a sí mismos en la elaboración de sentido, y su labor consiste en desengañarlos, en una especie de arqueología del sujeto. La psicología se convierte en una hermenéutica de la voluntad de un discurso que no sólo es reproductor de sí mismo, sino productor. Es la creatividad devuelta al sujeto para liberarse de categorías y construcciones que lo aprisionan y lo conducen a las profundidades, al caos interior que lo forma, a la libertad.

(Luquin, *Op. Cit.*, p. 108)

5.6 Posibles propuestas para realizar en sesiones de arteterapia con mujeres, inspiradas en la obra de las artistas comentadas

5.6.1 Diane Arbus

Fotografía las situaciones, las personas o las cosas que te den miedo.

Fotografía a personas cercanas a ti (o a las personas del grupo, si es un taller grupal) tratando de captar en la fotografía su auténtico yo, sin máscara.

Fotografíate reflejado/a en un cristal (o un espejo) mostrándote tal como eres, procurando que el resultado final exprese una emoción o sentimiento habitual en ti.

Haz una fotografía sobre la soledad entendiéndola como una experiencia positiva.

5.6.2 Louise Bourgeois

Representa en una caja, como si se tratara de una maqueta, alguna escena dolorosa de tu infancia.

Representa a tu madre como un animal.

Representa a tu padre utilizando para ello aguja e hilo, trozos de tela, lanas, guata...

Dibuja una casa y tu propio personaje en ella.

5.6.3 Frida Kahlo

Haz un autorretrato de tu rostro e incluye en él algún elemento que

creas que te caracteriza (siempre, o en este momento en particular).

Haz un autorretrato tal como te gustaría ser.

Haz un autorretrato con los animales que te gustan.

Haz una “naturaleza viva”.

5.6.4 Ana Mendieta

Haz una Silueta utilizando tu cuerpo, bien con materiales de la naturaleza, bien con papel continuo (pintándola, recortándola y colocándola en algún espacio).

Identifícate con alguna diosa de alguna cultura antigua. Representa su Silueta.

Inventa algún ritual sanador para algún aspecto de tu vida que consideres que debe ser sanado.

Hazte una fotografía con tu cara más masculina/femenina.

5.6.5 Leonora Carrington

Dibuja un animal que represente tu instinto.

Inventa un cuento “surrealista” en el que narres algún episodio doloroso de tu vida con humor y un punto de “locura”. Incluye personajes reales y a ti misma caricaturizándolos/te.

Representa un mundo inventado por ti con seres de tu imaginación. Ponles nombres.

Represéntate con/como tu animal favorito. Representa una escena de tu historia personal en la que todos los personajes que aparezcan sean animales.

Haz una caja-espejo que te represente.

Escribe una carta a un desconocido/a comentándole algún problema tuyo.

Inventa un ser “protector” empleando para ello técnicas como la decalcomanía.

5.6.6 Remedios Varo

Dibuja una habitación donde estén todos los seres que crees que te ayudan.

5.7 Bibliografía consultada

5.7.1 Diane Arbus

- BARBA, Andrés (2007) "Diane Arbus o el compromiso con el monstruo". En *Revista de Occidente*, N^o 309, pp. 87-97. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset.
- BOSWORTH, Patricia (1999) *Diane Arbus: Una biografía*. Barcelona, Circe.
- CLARKE, Graham (1997) *The Photograph: A visual and cultural history*. Oxford, Oxford University Press.
- COOPER, Jean Campbell (2000) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GIBSON, Gregory (2008) *Hubert's freaks: The rare-book dealer, the Times Square talker, and the lost photos of Diane Arbus*. Orlando, Harcourt.
- GREER, Germaine (2005) "Wrestling with Diane Arbus". En *The Guardian, weekend section, Saturday 8 october 2005*, p. 40.
Disponible en web:
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/oct/08/photography>
- JUNGE, Maxine (1988) "An Inquiry into Women and Creativity Including Two Case Studies of the Artists Frida Kahlo and Diane Arbus". En *Art Therapy: The Journal of the American Art Therapy Association*, 5 (7), pp. 79-93. Paris, Centre d'Etude de l'Expression.
- MARTÍN, Carlos (2009) "Condición humana: La fotografía de Lisette Model". En Susaeta, P. (coord.), *Lisette Model*, pp. 6-37. Madrid, Fundación Mapfre; Instituto de Cultura.
- O'HAGAN, Sean (2005) "Tales of the unsuspecting". En *The Observer*, 16 october 2005.
Disponible en web:
<http://www.guardian.co.uk/culture/2005/oct/16/art>
- SEGAL, David (2005) "Double exposure". En *The Washington Post*, may 12, 2005.
Disponible en web:
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html>
- SUSAETA, Paula (coord.) (2009) *Lisette Model*. Madrid, Fundación Mapfre; Instituto de Cultura.
- VAN RIPER, Frank (2003) "A troubled genius frozen me". En *The Washington Post*, oct. 30, 2003.
Disponible en web:
<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/031030.htm>
- VV.AA. (1984) *Diane Arbus: Magazine Works*. New York, Aperture. [Catálogo].
- VV.AA. (1986) *Diane Arbus*. Barcelona, Fundación Caja de Pensiones. [Catálogo].
- VV.AA. (1997) *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. New York, Aperture Foundation Books. [Catálogo].
- VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*. New York, Random House. [Catálogo].

VV.AA. (2004) *La grande parade: portrait de l'artiste en clown*. Ottawa (Canada), Musée des beaux-arts du Canada en collaboration avec les Éditions Gallimard, Paris. [Catálogo].

VV.AA. (2005) *Arbus, Model, Strömholm: Moderna Museet, Stockholm, 1.10.2005 - 15.1.2006*. Gottingen, Steidl. [Catálogo].

VV.AA. (2008) *Coleccionar el mundo: seis fotógrafos norteamericanos: Colecciones Fundación Mapfre, Adquisiciones 2008*. Madrid, Fundación Mapfre. [Catálogo].

VV.AA. (2009) *Lisette Model*. Madrid, Fundación Maphre. [Catálogo].

WILLIAMS, Helen (2005) "Diane Arbus: Revelations". Disponible en web: <http://www.helenwilliams.org/MAPS/Diane%20Arbus.htm>

5.7.2 Louise Bourgeois

BAL, Mieke (2001) *Louise Bourgeois' spider: The architecture of art-writing*. Chicago & London, University of Chicago Press.

BAL, Mieke (2006) *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*. Murcia, Cendeac.

BECKER, Ilka (2002) "Louise Bourgeois". En Grosenick, Uta (ed.), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, pp. 60-65. Colonia, Taschen.

BERNARDAC, Marie-Laure (2006) *Louise Bourgeois*. Paris, Flammarion.

BOURGEOIS, Louise (1995) *Louise Bourgeois. Drawings & Observation*.

Berkeley/Boston, University of California/Bulfinch Press.

BOURGEOIS, Louise (2002) *Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid, Síntesis.

COLOMINA, Beatriz (2006) "La arquitectura del trauma". En Colomina, Beatriz, *Doble exposición: Arquitectura a través del arte*, pp. 157-195. Madrid, Akal.

CRONE, Rainer & GRAF, Petrus (1998) *Louise Bourgeois: The secret of the cells*. Munich, Prestel-Verlag.

GARDNER, Paul (1994) *Louise Bourgeois*. New York, Universe.

HELFENSTEIN, Josef (1999) "Louise Bourgeois: Arquitectura como ensayo de la memoria". En VV.AA., *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*, pp. 19-27. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa. [Catálogo].

JIMÉNEZ, Isabel M^a (2001) *La expresión plástica de Louise Bourgeois: Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. Tesis doctoral. Directora: Carmen Senabre Llabata. Universitat de Valencia, Facultad de Filosofía, Departamento de Estética.

KRAUSS, Rosalind (1991) "Retrato de la artista como Fillette". En VV.AA., *Louise Bourgeois*, pp. 208-214. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. [Catálogo].

LEIBOVITZ, Annie & SONTAG, Susan (1999) *Women*. New York, Hardcover, Random House. [Catálogo].

LIPPARD, Lucy R. (1991) "Louise Bourgeois: de dentro a fuera". En

- VV.AA., *Louise Bourgeois*, pp. 200-204. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. [Catálogo].
- MAYAYO, Patricia (2002) *Louise Bourgeois*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.
- MEYER-THOSS, Christiane (1992) *Konstruktionen für den freien Fall: designing for free fall*. Zurich, Ammann.
- MORRIS, Frances (ed.) (2007) *Louise Bourgeois*. London, Tate Publishing. [Catálogo].
- MUNRO, Eleanor (2000) "Louise Bourgeois". En Munro, Eleanor, *Originals: American women artists*, pp. 154-169. Boulder (Colorado), Da Capo Press.
- RIVERA, Sara (2001) "Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir". En *Revista Babab* N° 7. Disponible en web: http://www.babab.com/no07/louise_bourgeois.htm
- SÁNCHEZ, Iván (2003) "Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois". En *Arte, individuo y sociedad*, N° 15, pp. 117-134. Madrid, Universidad Complutense.
- SOTO, Moira (2004) "Resentida solitaria y genial". En *Revista Página 12, suplemento Las 12*. Buenos Aires, Editorial La Página. Disponible en web: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1588-2004-11-19.html>
- VV.AA. (1991) *Louise Bourgeois*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. [Catálogo].
- VV.AA. (1993) *Louise Bourgeois: The Locus of Memory. Works 1982-1993*. New York, The Brooklyn Museum. [Catálogo].
- VV.AA. (1995) *Escultura de Louise Bourgeois: La elegancia de la ironía*. México D.F., Museo de arte contemporáneo de Monterrey (MARCO). [Catálogo].
- VV.AA. (1997a) *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*. Milan, Fondazione Prada. [Catálogo].
- VV.AA. (1997b) *Louise Bourgeois: Oeuvres récentes/Recent works*. Bordeaux, CapcMusée d'art contemporain; London, Serpentine Gallery. [Catálogo].
- VV.AA. (1999) *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa. [Catálogo].
- VV.AA. (2002) *Louise Bourgeois: The early work*. Urbana-Champaign, Illinois, Kranner Art Museum. [Catálogo].
- VV.AA. (2004) *Tejiendo el tiempo*. Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. [Catálogo].
- VV.AA. (2005) *Louise Bourgeois. Repairs in the sky*. Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró. [Catálogo].
- VV.AA. (2006) *Louise Bourgeois: La famille*. Köln, Walther König. [Catálogo].
- VV.AA. (2007a) *La sage femme*. Murcia, Región de Murcia/Espacio AV. [Catálogo].
- VV.AA. (2007b) *Louise Bourgeois*. London, Tate Publishing. [Catálogo].

VV.AA. (2008a) *Louise Bourgeois*. Paris, Éditions du Centre Pompidou. [Catálogo].

VV.AA. (2008b) *Louise Bourgeois per Capodimonte*. Napoli, Electa. [Catálogo].

VV.AA. (2010) *Louise Bourgeois: Mother and child*. Skärhamn (Sweden), Nordiska akvarellmuseet. [Catálogo].

XENAKIS, Mâkhi (2008) *Louise Bourgeois: L'aveugle Guidant l'aveugle*. Arles, Actes Sud/Galerie Lelong.

ZURBANO, Amaia (2007) *El arte como mediador entre el artista y el trauma: Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. Tesis doctoral. Directora: Elena Mendizábal Egialde. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.

5.7.3 Frida Kahlo

ANKORI, Gannit (2005) "Frida Kahlo: The Fabric of her Art". En Dexter, Emma & Barson, Tanya (eds.) *Frida Kahlo*, pp. 31-45. London, Tate Publishing. [Catálogo].

BARTRA, Eli (1994) *Frida Kahlo. Mujer, Ideología, Arte*. Barcelona, Icaria.

BARTRA, Eli (2001) "El mito de Frida Kahlo en el arte popular". En López, Marián (ed.), *Geografías de la mirada: Género, creación artística y representación*, pp. 49-61. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad

Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.

CONDE, Teresa del (1992) *La pintora y el mito*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas.

CONDE, Teresa del y TERCERO, Magali (2007) *Frida Kahlo: Una mirada crítica*. México D.F., Planeta.

CHICAGO, Judy & LUCIE-SMITH, Edward (1999) *Women and art. Contested territory*. United Kingdom, Weidenfeld & Nicolson.

DEXTER, Emma & BARSON, Tanya (eds.) (2005) *Frida Kahlo*. London, Tate Publishing. [Catálogo].

FUENTES, Carlos (1995) "Introducción". En Kahlo, Frida *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*, pp. 7-24. Madrid, Debate; Círculo de Lectores.

GARDUÑO, Blanca y RODRÍGUEZ, J. Antonio (comps.) (1992) *Pasión por Frida: Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes. [Catálogo].

GRIMBERG, Salomon (2005) *Nunca te olvidaré...: De Frida Kahlo para Nickolas Muray: Fotografías y cartas inéditas*. México D.F., Editorial RM.

GRIMBERG, Salomon (2008a) *Frida Kahlo: Song of herself*. London-New York, Merrell.

GRIMBERG, Salomon (2008b) *Frida Kahlo: The still lifes*. London-New York, Merrell.

HERRERA, Hayden (1994) *Frida Kahlo. Las pinturas*. México, Diana.

- HERRERA, Hayden (2003) *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona, Planeta.
- JAMIS, Rauda (1988) *Frida Kahlo*. Barcelona, Circe.
- JUNGE, Maxine (1988) "An inquiry into women and creativity including two case studies of the artists Frida Kahlo and Diane Arbus". En *Art Therapy: The Journal of the American Art Therapy Association*, 5 (7), pp. 79-93.
- KAHLO, Frida (1995) *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*. Madrid, Debate; Círculo de Lectores.
- KAHLO, Frida (1999) *Escrituras*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- KAHLO, Frida (2005) *Aquí les dejo mi retrato/Frida Kahlo*. Barcelona, Lumen.
- KETTENMANN, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*. Köln, Taschen.
- LEHMANN, Ulrike (2002) "Frida Kahlo". En Grosenick, Uta (ed.), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, pp. 252- 257. Köln, Taschen.
- LOWE, Sarah M. (1991) *Frida Kahlo*. New York, Universe Publishing.
- LOZANO, Luis-Martín (2007) *Frida Kahlo: El círculo de los afectos: Fotos y documentos inéditos*. Bogotá, Cangrejo Editores.
- MARTÍNEZ, Noemí (2009) *Frida Kahlo: Mostrarnos (propuesta didáctica)*. Madrid, Eneida.
- MARTÍNEZ, Noemí y LÓPEZ, Marián (2000) *Pintando el mundo: Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid, Horas y horas.
- MAYAYO, Patricia (2008) *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid, Cátedra.
- MONSIVÁIS, Carlos (2008) "Frida Kahlo: de las etapas de su reconocimiento". En *Revista Debate feminista, Año 19, vol. 37 (cuerpos sufrientes)*, pp. 3-15. México D.F. Disponible en web: http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=119&id_volumen=6
- MONSIVÁIS, Carlos y VÁZQUEZ, Rafael (1992) *Frida Kahlo. Una vida, una obra*. México D.F., Era.
- PINEDO KAHLO, Isolda (2004) *Frida íntima*. Buenos Aires, Gato Azul.
- RICO, Araceli (1987) *Frida Kahlo: Fantasía de un cuerpo herido*. México D.F., Plaza y Janés.
- ROHLFSEN, Sharyn (2000) *Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of Their Own*. New Haven and London, Yale University Press.
- TIBOL, Raquel (1990) *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México D.F., Oasis.
- UGALDE, Nadia y CORONEL, Juan Rafael (2004) *Frida Kahlo*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM. [Catálogo].
- VV.AA. (2007) *Frida Kahlo*. México D.F., Landucci-Océano. [Catálogo].
- ZAMORA, Martha (1987) *Frida. El pincel de la angustia*. México D.F., Martha Zamora.

5.7.4 Ana Mendieta

BARRERAS del RÍO, Petra (ed.) (1987) *Ana Mendieta: A Retrospective*. New York, The New Museum of Contemporary Art. [Catálogo].

BLOCKER, Jane (1999) “¿Dónde está Ana Mendieta: Introducción”. En Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, pp. 101-108. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

BLOCKER, Jane (2004) *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile*. Durham (North Carolina), Duke University Press.

COOPER, Jean Campbell (2000) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Gustavo Gili.

ESCOHOTADO, Sandra (2001) “Autobiografías: Ana Mendieta y Yoko Ono”. En López, Marián (ed.), *Geografías de la mirada: Género, creación artística y representación*, pp. 187-195. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.

HESS, Barbara (2002) “Ana Mendieta”. En Grosenick, Uta (ed.), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, pp. 342-347. Colonia, Taschen.

ÍÑIGO, María (2002) “Ana Mendieta”. En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 15*, pp. 405-423. Madrid, UNED.

KUSPIT, Donald (1996) “Ana Mendieta, cuerpo autónomo”. En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 35-82. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

LAPENÑA, Gloria (2011) “¿Feminismo o necesidad?: El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta”. En *Arte y políticas de identidad, vol. 5 (diciembre)*, pp. 101-116. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Disponible en web:

<http://revistas.um.es/api/article/view/146241>

LIPPARD, Lucy (1983) “Superposición: Arte contemporáneo y arte prehistórico”. En Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, pp. 89-93. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2006) “Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta”. En *Espéculo, Revista de estudios literarios, N° 33*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

MARTÍNEZ, Noemí (2009) *Ana Mendieta: restablecer el vínculo con la naturaleza [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.

MARTÍNEZ, Noemí y LÓPEZ, Marián (2000) *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid, Horas y horas.

MENDIETA, Ana (1996) “Escritos personales”. En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 167-222. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

MENDIETA, Raquelín (1996) “Memorias de la infancia: Religión, política, arte”. En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 223-228. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

METEWETHER, Charles (1996) “De la inscripción a la disolución: Un ensayo

sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta". En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 83-134. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo].

MIWON, Kwon (1996) "Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta". En ZEGHER, M. Catherine de (ed.), *Inside the Visible*. The Institute of Contemporary Art, Boston & MIT Press. [Catálogo].

PAZ, Octavio (1993) *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica.

RUIDO, María (2002) *Ana Mendieta*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

SABBATINO, Mary (1996a) "Ana Mendieta: La identidad y la serie *Siluetas*". En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 135-166. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

SABBATINO, Mary (1996b) "Ana Mendieta; serie *Siluetas*: Orígenes e influencias". En Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, pp. 94-101. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

SPERO, Nancy (1992) "Tras el rastro de Ana Mendieta". En Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, pp. 93-94. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

VISO, Olga (2004) *Ana Mendieta: Earth Body*. Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. [Catálogo].

VISO, Olga (2008) *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*. Munich, Prestel. [Catálogo].

VV.AA. (1993) *Ana Mendieta: A Book of Works*. Miami Beach, Grassfield Press. [Catálogo].

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

ZEGHER, M. Catherine de (ed.) (1996) *Inside the visible: An elliptical traverse of 20th Century art, in, of, and from the feminine*. Kortrijk; Boston, The Kanaal Art Foundation; The Institute of Contemporary Art. [Catálogo].

Páginas web:

MOSQUERA, Gerardo. *Ana Mendieta*. Disponible en web: http://www.banrepcultural.org/blaa_virtual/todaslasartes/anam/anam23a.htm

5.7.5 Leonora Carrington y Remedios Varo

Leonora Carrington:

ARBERTH, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*. Madrid, Turner.

BLANCO, Sergio R. (2011) "Entrevista a Leonora Carrington: «Para mí todo es magia»". En *Reforma*, México D.F., 29-05-2011.

Disponible en web: <http://www.reforma.com/cultura/articulo/609/1217425/>

CAMARENA, Salvador (2011) "La pintora surrealista Leonora Carrington fallece en México a los 94 años". En *El País*, 26-05-2001.

Disponible en web:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/pintora/surrealista/Leonora/Carrington/fallece/Mexico/94/anos/elpucul/20110526elpucul_11/Tes

CARRILLO, Cristina (2005) "Entrevista a Leonora Carrington". Disponible en web: http://www.festivaldepoesiademedelin.org/pub.php/es/Diario/06_11_11_08.html

CARRINGTON, Leonora (1992a) *El séptimo caballo*. Madrid, Siruela.

CARRINGTON, Leonora (1992b) *Memorias de Abajo*. Madrid, Siruela.

CARRINGTON, Leonora (1995) *La corneta acústica*. Pamplona, Alba.

CHRISTENSEN, Peter G. (1993) "The flight from passion in Leonora Carrington's literary work". En Caws, Kuenzli & Raaberg (eds.), *Surrealism and women*, pp. 148-158. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

CHADWICK, Whitney (1994) *Leonora Carrington: La realidad de la imaginación*. México D.F., Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Editorial Era.

Disponible en web: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/leonor659.pdf>

DOMENELLA, Ana Rosa (1997) "Leonora Carrington en sus ochenta: La creación compartida". En *Debate Feminista* N° 15, pp. 359-363.

INGARAO, Giulia (2008) "México y el surrealismo. Leonora Carrington y el laberinto fantástico de Xilitla". En *Boletín de arte*, N° 29, pp. 273-283. Málaga (México), Departamento de

historia del arte de la universidad de Málaga.

INGARAO, Giulia (2010) "Las obras murales de Leonora Carrington. La vigilante del laberinto y el mundo mágico de los mayas". En *Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM*, N° 13, pp. 77-94. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

MOORHEAD, Joanna (2010) "Leonora Carrington". En VV.AA., *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, pp. 30-43. London, Lund Humphries; Chichester, in association with Pallant House Gallery. [Catálogo].

PAYÁN, Emilio y VILLA, Saúl (1996) *Tiempo soñado. Entrevista con Leonora Carrington*. La Jornada Semanal, 15 de diciembre.

Disponible en web: <http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html>

PEREDA, Rosa M^a (1974) "Leonora Carrington, en España". En *Triunfo*. Año XXIX, n. 633 (16 nov. 1974), pp. 60-65.

Disponible en web: <http://hdl.handle.net/10366/61147>

PONIATOWSKA, Elena (2011) *Leonora*. Barcelona, Seix Barral.

SALMERÓN, Julia (2002) *Leonora Carrington*. Madrid, Ediciones del Orto.

VV.AA. (1994) *Leonora Carrington: Una retrospectiva*. Monterrey (México), Museo de Arte Contemporáneo. [Catálogo].

VV.AA. (2008a) *Leonora Carrington, la mariée du vent*. Paris, Gallimard. [Catálogo].

VV.AA. (2008b) *Leonora Carrington. What She Might Be*. Dallas, Dallas Museum of Art. [Catálogo].

Remedios Varo:

ARCQ, Teresa (2010) "Remedios Varo". En VV.AA., *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, pp. 44-53. London, Lund Humphries; Chichester, in association with Pallant House Gallery. [Catálogo].

BALLESTÍN, Cristina (2006) "Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun". En VV.AA., *Actas del Congreso "Primer encuentro hispano francés de investigadores: La cultura del otro: español en Francia, francés en España/La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne"*, pp. 328-338. Sevilla, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, APFUE y SHF.

Disponible en web:

<http://www.culturadelotro.us.es/acta sehfi/pdf/3ballestin.pdf>

BLANCO, Alberto (1998) "El oro de los tiempos". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 7-13. México D.F., Ediciones Era.

CONDE, Teresa del (1998) "Los psicoanalistas y Remedios". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 15-24. México D.F., Ediciones Era.

CHÁVARRI, Raúl (1976) *Artistas contemporáneas en España*. Madrid, Gavar.

DIEGO, Estrella de (2007) *Remedios Varo*. Madrid, Fundación Mapfre.

DUNFORD, Penny (1990) *A biographical dictionary of women artists in Europe and America since 1850*. New York, Harvester Wheatsheaf.

FINE, Elsa Honig (1978) *Women & Art: A history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century*. Monclair, Allandheld & Schram.

GARCÍA, Catherine (2007) *Remedios Varo, peintre surrealiste?* Paris, L'Harmattan.

GAZE, Delia (ed.) (1997) *Dictionary of women artists*. London, Fitzroy Dearborn.

GONZÁLEZ, M^a José (2007) "Las casas del miedo y las casas de lo maravilloso en las pinturas de Remedios Varo". En Creixell, Rosa M. y Sala, Teresa-M. (eds.), *Espais Interiors: Casa i art. Des del segle XVIII al XXI*, pp. 377-386. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

GRIMBERG, Salomon (1998) "Remedios Varo y el Juglar: Armonía, balance y unidad". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 25-29. México D.F., Ediciones Era.

GRUEN, Walter (1998) "Remedios Varo: Nota biográfica". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 41-49. México D.F., Ediciones Era.

JAGUER, Edouard (1980) *Remedios Varo*. París, Filipacchi.

KAPLAN, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid, Fundación Banco Exterior.

KAPLAN, Janet A. (1998) "Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 31-40. México D.F., Ediciones Era.

LUQUIN, Andrea (2009) *Remedios Varo: El espacio y el exilio*. Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante.

MENDOZA, Edith (2010) *A veces escribo como si trazase un boceto: Los escritos de Remedios Varo*. Madrid, Iberoamericana.

MORALES, Elena (2006) *Los universos mágicos de Remedios Varo e Isabel Allende. Fantasmas y Espíritus*. Tenerife, Ediciones Idea.

OVALLE, Ricardo [et al.] (1998) *Remedios Varo: Catálogo Razonado*. México D.F., Ediciones Era.

PARKINSON, Lois (2002) "Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo". En Vanden, K. y Van Delden, M., *Foro Hispánico N° 22: El laberinto de la solidaridad. Cultura y política en México (1910-2000)*, pp. 57-87. México D.F., Rodopi.

Disponible en web:

<http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/rodopi/09258620/v22n1/s5.pdf?expires=1327839667&id=66911003&titleid=6231&accname=Guest+User&checksum=038A7FDC76935BAA1BC985897D1080BF>

PÉREZ-NEU, Carmen G. (1964) *Galería universal de mujeres*. Madrid, Editora Nacional.

PETTEYS, Chris (1985) *Dictionary of Women Artists. An international dictionary of women artists born before 1900*. Boston, G. K. Hall.

RIVERA, Magnolia (2005) *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*. México D.F., Siglo XXI.

RODRÍGUEZ, Ida (1969) *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

SLATKIN, Wendy (1985) *Women artists in history: from antiquity to the 20th century*. New Jersey, Prestice-Hall, Englewood Cliffs.

VALDÉS, Zoé (2007) *La cazadora de astros*. Madrid, Plaza Janés.

VARO, Beatriz (1990) *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. México/Madrid/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

VARO, Remedios [Hälikcio von Fuhrängschmidt] (1970) *De Homo Rodans*. México D.F., Calli-Nova.

VARO, Remedios (1994) *Cartas, sueños y otros textos*. México, D.F., Ediciones Era.

VIDAURRE, Carmen (2001) "La exploración de las fuentes de la luz: Remedios Varo". En *Revista Clío*, N° 20.

Disponible en web:

<http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/RemediosVaroarticulo.htm>

VV.AA. (1989) *Remedios Varo*. Madrid, Fundación Banco Exterior. [Catálogo].

VV.AA. (1990) *La mujer en México: Women in Mexico*. México D.F., Centro Cultural / Arte Contemporáneo (México). [Catálogo].

VV.AA. (1991) *Remedios Varo: arte y literatura*. Teruel, Museo de Teruel/Diputación Provincial de Teruel. [Catálogo].

VV.AA. (1993) *Regards de femmes: Europalia'93*. Liège (Belgium), Musée des Beaux-Arts. Bruxelles, Foundation Europalia International. [Catálogo].

VV.AA. (1994) *El surrealismo en España*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Catálogo].

VV.AA. (1997) *Remedios Varo, 1908-1963*. México D.F., Museo de Arte Moderno. [Catálogo].

VV.AA. (1998) *Femenino, Plural: Arte de mujeres al borde del tercer milenio*. Valencia, Generalitat de Valencia. [Catálogo].

VV.AA. (1999) *Fuera de orden: Mujeres de la vanguardia española: María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo*. Madrid, Fundación Cultural Maphre Vida. [Catálogo].

VV.AA. (2006) *The magic of Remedios Varo*. Washington, National Museum of Women in the Arts. [Catálogo].

Leonora Carrington y Remedios Varo:

COLVILE, Georgiana M. M. (1993) "Beauty and/is the beast: Animal symbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini". En Caws, Kuenzli & Raaberg (eds.), *Surrealism and*

women, pp. 159-181. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

GONZÁLEZ, M^a José (2008) *Construir una memoria: la relación creativa entre Remedios Varo y Leonora Carrington*. Comunicación presentada en el Congreso Nacional de Historia del Arte "Art I Memòria". Barcelona, Universidad de Barcelona.

Disponible en web:
http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s02-com_24-mjg.pdf

MARTÍNEZ, Noemí y LÓPEZ, Marián (2000) *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid, Horas y horas.

VILLEGAS, Gladys (2001) *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas: una perspectiva no androcéntrica*. Tesis doctoral. Directora: Marián López Fernández Cao. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

VV.AA. (2010) *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. London, Lund Humphries; Chichester, in association with Pallant House Gallery. [Catálogo].

Surrealismo y mujeres:

BELTON, Robert J. (1995) *The beribboned bomb: The image of woman in surrealist art*. Alberta, University of Calgary Press.

CAWS, Mary Ann, KUENZLI, Rudolf & RAABERG, Gwen (eds.) (1993) *Surrealism and women*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

CHADWICK, Whitney (1985) *Women artists and the Surrealist movement*. London, Thames and Hudson.

CHADWICK, Whitney (1992) *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino.

CHADWICK, Whitney (1998) *Mirror images: women, Surrealism and self-representation*. Massachusetts, The MIT Press, Cambridge.

COLVILLE, Georgiana M. M. (1998) *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*. Paris, Pleine Marge/Lachenal et Ritter.

CONLEY, Katharine (1977) *Automatic woman: The representation of woman in surrealism*. Lincoln, University of Nebraska Press.

HEILBRUN, Carolyn G. (1994) *Escribir la vida de una mujer*. Madrid, Megazul.

NOCHLIN, Linda (1ª ed. 1971) "Why Have There Been No Great Women Artists?". En Nochlin, Linda (1989) *Women, Art and Power: And Other Essays*. Boulder (Colorado)/Oxford, Icon.

PORQUERES, Bea (1994) *Reconstruir una tradición: Las artistas en el mundo occidental*. Madrid, horas y HORAS.

RIESE, Renée (1994) *Magnifying mirrors: women, surrealism & partnership*. Lincoln, University of Nebraska Press.

ROSEMONT, Penelope (ed.) (1998) *Surrealist women: an international anthology*. London, The Athlone Press.

VILLEGAS, Gladys (2000) "Mujeres y surrealismo". En López, Marián (coord.), *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*, pp. 87-105. Madrid, Narcea.

VV.AA. (1987) *La Femme et le Surréalisme*. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. [Catálogo].

VV.AA. (2010) *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. London, Lund Humphries; Chichester, in association with Pallant House Gallery. [Catálogo].

CAPÍTULO

6.

EXPERIENCIAS REALIZADAS

6.1 Arteterapia y mujeres maltratadas

- 6.1.1 Introducción
- 6.1.2 La violencia en la pareja
- 6.1.3 Tipos de maltrato
- 6.1.4 El ciclo de la violencia
- 6.1.5 La mujer maltratada
- 6.1.6 El hombre maltratador
- 6.1.7 Talleres de arteterapia con mujeres maltratadas: I. Casa de acogida, Madrid
 - 6.1.7.1 Primer contacto y presentación
 - 6.1.7.2 Etapas
 - 6.1.7.3 Lugar de trabajo
 - 6.1.7.4 Objetivos
 - 6.1.7.5 Sesiones
 - 6.1.7.6 Actividades
 - 6.1.7.7 Técnicas y materiales
 - 6.1.7.8 Conclusiones
- 6.1.8 Talleres de arteterapia con mujeres maltratadas: II. Asociación de mujeres, Jerez de la Frontera, Cádiz
 - 6.1.8.1 Objetivos de la intervención arteterapéutica
 - 6.1.8.2 Contexto de trabajo
 - 6.1.8.3 Revisión metodológica y evolución del taller
 - 6.1.8.4 Consecución de objetivos
- 6.1.9 Estudio de caso: Mirta
 - 6.1.9.1 Datos e historia personal
 - 6.1.9.2 Características psicológicas
 - 6.1.9.3 Características de sus representaciones plásticas
 - 6.1.9.4 Necesidades
 - 6.1.9.5 Taller de arteterapia. Sesiones
 - 6.1.9.6 Conclusiones
- 6.1.10 Tablas resumen sesiones. Talleres I y II
 - 6.1.10.1 Tabla resumen Taller I
 - 6.1.10.2 Tabla resumen Taller II

6.2 Arteterapia y mujeres enfermas mentales

- 6.2.1 Introducción
- 6.2.2 Revisión de la definición de salud mental
- 6.2.3 La esquizofrenia
 - 6.2.3.1 Breve introducción histórica
 - 6.2.3.2 Definición y descripción
 - 6.2.3.3 Clasificación
 - 6.2.3.4 Epidemiología
 - 6.2.3.5 Etiología (modelos teóricos)
 - 6.2.3.6 Tratamiento
 - 6.2.3.7 Esquizofrenia y mujeres
 - 6.2.3.8 El estigma y la discriminación debidos a la esquizofrenia
- 6.2.4 Taller de arteterapia con mujeres enfermas mentales
 - 6.2.4.1 La Unidad de Media Estancia
 - 6.2.4.2 El taller de arteterapia
 - 6.2.4.3 Objetivos del taller
 - 6.2.4.4 Actividades
- 6.2.5 Estudio de caso: Clara
- 6.2.6 Tabla resumen sesiones

6.3 Arteterapia y mujeres con trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.)

- 6.3.1 Introducción
- 6.3.2 Algunos apuntes sobre los trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.)
- 6.3.3 Talleres de arteterapia con mujeres con T.C.A.: I. Hospital Clínico San Carlos (Madrid)
 - 6.3.3.1 Actividades
 - 6.3.3.2 Trabajos realizados: Fotografiándonos
 - 6.3.3.3 Reflexión final
- 6.3.4 Talleres de arteterapia con mujeres con T.C.A.: II. Instituto Centta (Madrid)
 - 6.3.4.1 El método Centta
 - 6.3.4.2 Una experiencia diferente como arteterapeuta
 - 6.3.4.3 Estudio de caso: Blanca

6.4 Bibliografía consultada

- 6.4.1 Bibliografía Arteterapia y mujeres maltratadas
- 6.4.2 Bibliografía Arteterapia y mujeres enfermas mentales
- 6.4.3 Bibliografía Arteterapia y mujeres con trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A)

6.5 Anexos

6.1 Arteterapia y mujeres maltratadas

6.1.1 Introducción

Las experiencias realizadas con grupos de mujeres maltratadas fueron dos. La primera tuvo lugar en Madrid, en una casa de acogida regentada por la ONG "CAVE" y subvencionada por la Comunidad de Madrid, comenzando en el mes de mayo de 2001 y finalizando en julio de 2002. La segunda fue en Jerez de la Frontera (Cádiz), con miembros de la asociación "Mujeres Unidas contra la Violencia de Género", durante los meses de febrero, marzo y abril de 2007. En esta ocasión el taller se inscribió dentro del "Circuito Provincial de Talleres Lúdicos y Arteterapia para mujeres Gaditanas del ámbito rural" (ARTEMISIA 06/07) organizado por la Delegación de Políticas de Igualdad, Juventud y Solidaridad Internacional de la Diputación de Cádiz. Las dos experiencias se llevaron a cabo junto con la arteterapeuta Teresa Pereira Rodríguez.

6.1.2 La violencia en la pareja

Este tipo de violencia es el que se produce en una relación de pareja cuando uno de sus miembros trata de imponer su poder por la fuerza al otro. Esta violencia se denomina habitualmente "violencia de género", para resaltar la importancia que en ella tiene la cultura, la desigualdad de género, y también "violencia doméstica", considerando que la mayor parte de las veces acontece en el hogar. Existen controversias sobre cuál es la terminología más adecuada para definir esta realidad. Cristina

Segura Graiño (Gil, 2008) defiende que es más adecuado decir "violencia contra las mujeres" que "violencia de género", pues esta última definición "pretende esconder que en realidad es el maltrato que los hombres dan y han dado a lo largo de los años a las mujeres de su familia". Coincidimos con Raquel Osborne (2009: 28) en que "violencia doméstica" oculta el carácter y la causa de esta violencia. "Violencia machista" es un término cada vez más empleado que deja claro que su objetivo es mantener el control y la subordinación de la mujer al hombre. Miguel Lorente Acosta (2001) propone que se llame "agresión a la mujer", para no identificar este tipo de violencia con el escenario y para así dejar el núcleo del problema, es decir, la estructura sociocultural androcéntrica que asigna diferentes roles a hombres y mujeres y sitúa a estas últimas en una posición de subordinación a ellos, totalmente a la vista. El autor entiende esta violencia como un síndrome, puesto que tiene una base y unos elementos comunes, y lo denomina "Síndrome de Agresión a la Mujer".

En nuestro país, la Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género, publicada en el Boletín Oficial del Estado el 29 de diciembre de 2004, se refiere a la violencia de género de la siguiente manera:

La violencia de género no es problema que afecte al ámbito privado. Al contrario, se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad. Se trata de una violencia que se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los

derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión.

La violencia de género se define asimismo en el artículo 1 de dicha ley como “manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres, se ejerce sobre éstas por parte de quienes estén o hayan estado ligados a ellas por relaciones similares de afectividad, aun sin convivencia”.

La violencia puede ejercerla un hombre contra una mujer, una mujer contra un hombre o una mujer u hombre contra su compañera o compañero en una pareja homosexual, pero la ejercida contra las mujeres es, con mucho, la más generalizada. En el 98% de los casos contabilizados el autor es un hombre (Hirigoyen, 2006: 16).

La violencia en la pareja es un hecho que sucede en todos los países, en todas las culturas y en todos los niveles sociales, aunque algunos grupos de población con unas características determinadas pueden correr más riesgo que otros. El único dato que parece ser un antecedente claro de la conducta violenta, aunque tampoco aparece en todos los casos, es el hecho de que las personas implicadas en la relación violenta hayan sido testigos o víctimas de malos tratos durante la infancia o la adolescencia (Lorente, *Op. Cit.*, p. 76).

6.1.3 Tipos de maltrato

En una relación de maltrato normalmente se combinan varios tipos de violencia:

- Violencia física: cualquier acto de agresión física (golpes, puñetazos,

patadas, empujones, amagos de estrangulamiento...) con el cuerpo, objetos o armas.

- Violencia sexual: utilización de la fuerza o de cualquier forma de coacción para el establecimiento de una relación sexual no deseada por la pareja, o imposición de conductas percibidas como degradantes por ella.
- Violencia psicológica o psíquica: presencia continua de la intimidación o las amenazas (verbales o gestuales, pueden ser de violencia, de suicidio, de llevarse a los niños/as), las desvalorizaciones (críticas y humillaciones), el chantaje emocional, o imposición del aislamiento social, limitación del dinero (cuando la pareja carece de recursos propios), o conductas destructivas con objetos de valor económico o afectivo, o acoso continuado. Todo ello daña gravemente la autoestima de la víctima.

6.1.4 El ciclo de la violencia

La psicóloga norteamericana Leonore Walker (1979) desarrolló a finales de la década de los 70 un modelo del ciclo de la violencia en la pareja que tuvo gran influencia en los estudios posteriores. Lo llamó “Ciclo de la violencia”. La teoría del “Ciclo de la violencia” ayuda a explicar por qué muchas mujeres aguantan violencia durante muchos años. Muestra que la violencia generalmente no es constante en la relación de pareja, sino que va acompañada frecuentemente por actitudes de arrepentimiento y cariño que contrastan con el lado violento del

hombre. Es verdad que no en todos los casos las relaciones violentas siguen este ciclo, pero sí en muchos. Suele resumirse en tres fases:

- Fase de tensión o de acumulación de tensiones. Durante esta fase la violencia se expresa de manera sutil y la tensión surge de problemas que no tienen mucha importancia. La mujer “intenta conversar con él sobre el tema, pero el agresor no admite...; la hace a ella responsable del clima tenso que hay entre los dos e incluso puede sugerir que es la víctima quien quiere iniciar la disputa” (Pérsico, 2003: 239). La relación se vuelve tensa, y la agresividad se manifiesta con los gestos o verbalmente.
- Fase de agresión. Se produce la agresión física, estallando toda la tensión acumulada en la fase anterior. La mujer ha recibido suficientes agresiones emocionales como para sentirse paralizada y no reacciona.
- Fase de reconciliación o “luna de miel”. La violencia desaparece. El hombre muestra una actitud agradable e incluso amorosa con la mujer, haciéndole promesas de cambio y expresándole su arrepentimiento por lo ocurrido. La mujer vuelve a recordar al hombre del que se enamoró y mantiene la esperanza de que podrá cambiarlo con su cariño, pensando que “al final no ha sido él quien ha golpeado, sino que lo han hecho las circunstancias, ni tampoco ha golpeado a la mujer, sino su conducta” (Lorente, *Op. Cit.*, p. 56).

La violencia se va repitiendo siguiendo el ciclo, con la diferencia de que ganará en intensidad, se pasará de una fase a otra cada vez más deprisa y, con el tiempo, la tercera será menos frecuente o desaparecerá.

6.1.5 La mujer maltratada

No se puede trazar un perfil de mujer maltratada. Las únicas características que se conocen son las obtenidas del grupo de mujeres que acude a centros asistenciales, pero no son definitivas, pues hay mujeres que no buscan ayuda o lo hacen en consultas privadas.

Una de las preguntas claves que suelen hacerse con respecto a este tema es: ¿por qué la mujer permanece en una relación de maltrato? Por término medio las mujeres permanecen en la situación de violencia durante no menos de 10 años antes de tomar medidas (Echeburúa y de Corral, 2003: 3). Las razones pueden ser diversas, desde la dependencia económica de la pareja hasta factores psicológicos (el deterioro psíquico progresivo producido a la mujer, que la incapacita y se manifiesta en baja autoestima, depresión, sensación de indefensión e impotencia) y socioculturales (la opinión de los demás, la preocupación por la pérdida de los hijos/as o de la vivienda). Un factor más de mantenimiento en la relación pueden ser los lazos afectivos y de amor anteriores al maltrato.

El desequilibrio de poder y la intermitencia de la agresión produce en la mujer una dinámica de dependencia a la que se han dado distintos nombres, como “síndrome

de adaptación paradójica a la violencia doméstica” (Montero, 2001), “síndrome de Estocolmo” y “unión traumática” (Alberdi y Matas, 2002). Tiene mucho parecido con el “síndrome de Estocolmo” clásico (el vínculo afectivo de dependencia que pueden crear las víctimas de un secuestro con sus captores), y lleva a la víctima de violencia a crear un vínculo con la parte del agresor que percibe como más agresiva y a negar la más negativa, ignorando sus propias necesidades y mirando el mundo a través de los ojos de su agresor.

El impacto de la agresión tiene consecuencias en la salud mental de las mujeres (así como en el trabajo, en su economía y en la sociedad). Las mujeres víctimas de maltrato en la pareja presentan (Echeburúa y de Corral, *Op. Cit.*, p. 14):

- Conductas de ansiedad extrema.
- Depresión y pérdida de autoestima, así como sentimientos de culpabilidad.
- Aislamiento social y dependencia emocional del hombre dominante.

Aunque la persona haya conseguido salir de la relación, el estrés postraumático puede prolongarse mucho tiempo después. Respecto a la sexualidad, muchas mujeres mantienen un trastorno del deseo. La victimización puede tener repercusiones muy negativas en la salud mental de las mujeres, aumentando sus sentimientos de culpabilidad, vergüenza y aislamiento. Por último, existe un daño más: el suicidio. Entre el 20 y el 40% de las mujeres que se han suicidado habían sufrido malos tratos (Lorente, *Op. Cit.*, p. 107).

La psicoterapia con personas víctimas de violencia en su pareja no es fácil y suele presentar altibajos y rupturas. En los programas de intervención con mujeres maltratadas los objetivos terapéuticos se centran en los siguientes aspectos: liberar de la culpabilidad, elevar la autoestima, mejorar la relación social y aprender a expresar adecuadamente la ira. Las técnicas más utilizadas han sido las cognitivo-conductuales (como la reestructuración cognitiva, el entrenamiento en habilidades de comunicación y de solución de problemas y la inoculación de estrés), orientadas a la modificación de pensamientos distorsionados por creencias y actitudes más adaptativas (Echeburúa y de Corral, *Op. Cit.*, p. 17).

6.1.6 El hombre maltratador

Tampoco existe un prototipo de maltratador. Ningún factor aislado basta para explicar por qué un individuo es violento, ni tampoco por qué solamente lo es con su pareja íntima.

Según distintos autores, se han destacado una serie de características comunes en los agresores, e incluso se han establecido diferentes “tipologías” de ellos. Entre estas características se encuentran, por ejemplo, niveles altos de ira y agresividad, baja responsabilidad, ansiedad, depresión, baja autoestima, impulsividad, gran capacidad de manipulación emocional, problemas en la resolución de conflictos y en el campo de la intimidad. Los maltratadores presentan también patrones de hipermasculinidad, con actitudes de rol más tradicionales y mayor posesividad y celos. Ejercen su violencia de forma selectiva, sólo con

su mujer. Y con frecuencia existe en su familia de origen alguna historia de abuso de alcohol y/o drogas y de violencia.

En cuanto a la personalidad, el grupo de riesgo más importante de violencia se ha hallado en los rasgos paranoicos, antisociales y narcisistas (Rojas, 2005: 109).

Sin embargo, como bien señala Lorente Acosta (*Op. Cit.*), al realizar estos estudios no se tiene en cuenta un factor muy importante: que los agresores analizados han sido los denunciados y condenados, lo cual supone un porcentaje mínimo del total de maltratadores. Es decir, que estos datos se extraen de los maltratadores con menos recursos psicológicos o una conducta más burda, que no han sido capaces de administrar su violencia de modo que no se les haya denunciado.

En conclusión, por tanto, no hay características sobresalientes que sean determinantes para identificar a un maltratador. Una cosa es que estén relacionadas con la violencia, y otra muy distinta que la causen.

Un tema discutido es si resulta conveniente someter a los agresores a tratamiento. Por un lado, las medidas penales son insuficientes para detener el maltrato (incluso llegan a aumentar la violencia), por otro, la mayoría de los maltratadores niega totalmente su violencia y culpabiliza a la mujer. Los resultados positivos en la rehabilitación son escasos y hay un elevado número de deserciones. Sin embargo, el tratamiento del hombre maltratador puede ser útil cuando él es consciente de su problema y tiene motivación para cambiar (Echeburúa y de Corral, *Op. Cit.*, p. 87). Los

objetivos terapéuticos en las intervenciones con maltratadores suelen ser los siguientes: enseñar técnicas de suspensión temporal, abordar el problema de los celos, controlar los hábitos de bebida, reevaluar los sesgos cognitivos, diseñar estrategias de solución de problemas, entrenar en relajación y habilidades de comunicación y enseñar técnicas de afrontamiento de la ira y de control de los impulsos (Holtzworth-Munroe *et al.*, 1997, citado en *Ibídem*, p. 88).

Todo ser humano tiene poder. Todo ser humano, por el mero hecho de existir, tiene la capacidad, es decir, la posibilidad de “hacer”, de influir en los demás, de transformar, por poco que sea, la realidad en un sentido u otro. Todo ser humano tiene el poder de defenderse, de relacionarse, de construir. Aunque este poder resulte a menudo invisible a los ojos de los mismos seres humanos que lo detentan. Solo la “toma de conciencia” de esta pequeña parcela da poder a cada ser individual y a cada grupo humano. Solo así pueden explicarse las transformaciones sociales que han ido cambiando el panorama de los derechos humanos en el mundo y a lo largo de toda su historia.

(Renau, 2009: 55)

6.1.7 Talleres de arteterapia con mujeres maltratadas:

I. Casa de acogida, Madrid

El taller de arteterapia se realizó en una casa de acogida de mujeres maltratadas regentada por la ONG CAVE y subvencionada por la Comunidad de Madrid. Dio comienzo en mayo de 2001 y se mantuvo hasta julio de 2002. Esta experiencia constituyó parte de la práctica de formación como arteterapeuta de la doctoranda.

6.1.7.1 Primer contacto y presentación

Cuando llegamos a la casa vivían allí unas 20 mujeres, casi todas entre 25 y 35 años, con sus hijos: 34 niños de edades que iban desde meses a adolescentes; en total eran 54 personas.

Se propuso una reunión a todas las mujeres interesadas en informarse sobre el taller que pensábamos poner en marcha. La convocatoria tuvo buena aceptación y acudieron bastantes.

El taller fue propuesto como “Taller de arteterapia”. Explicamos en términos generales en qué consistía el arteterapia. Después insistimos en que la asistencia debía ser voluntaria. Los grupos estarían siempre abiertos a la recepción de nuevos miembros, dadas las características de estancia transitoria en la casa. En principio, el número de participantes en cada grupo no tendría límite, aunque considerábamos que a partir de ocho mujeres era preferible formar un nuevo grupo.

Convocamos a una nueva reunión a las mujeres interesadas para presentarles de una forma más exhaustiva el taller y formar, si fuera necesario, los diversos grupos.

Expusimos las normas, los objetivos y el desarrollo básico de una sesión cualquiera. Después abrimos un turno de preguntas en las que insistieron en la exigencia plástica, la interpretación de los dibujos y la confidencialidad.

Explicamos que no era necesario poseer un alto nivel plástico para asistir al taller. Que ésta tampoco era nuestra pretensión, aunque de alguna

manera al trabajar mejorarían su nivel y nosotras siempre intentaríamos solucionarles los problemas técnicos y abrirles nuevos caminos. En cuanto a la interpretación, les advertimos que nosotras no éramos psicólogas y, por tanto, no pretendíamos actuar como tales. No se trataba de que interpretáramos sus trabajos, sino de que con nuestra ayuda aprendieran a hacerlo ellas, reconociéndose en sus imágenes o representaciones y dotándoles de una nueva herramienta de autoconocimiento. Con respecto al tema de la confidencialidad, garantizamos que, por nuestra parte, nos comprometíamos a cumplir esta norma a rajatabla y que de ellas esperábamos lo mismo.

Les citamos para comenzar la primera sesión.

6.1.7.2 Etapas

Empezamos a trabajar con un grupo de arteterapia formado por siete mujeres que asistieron con distinta asiduidad a las sesiones. Sus edades oscilaban entre los 27 y los 38 años, eran de distintas nacionalidades (China, Guinea, Brasil, Portugal, Checoslovaquia y España) y todas tenían entre uno y tres hijos de edades comprendidas desde meses hasta dieciocho años. La mayoría llevaban varios meses acogidas en el Centro. Trabajamos con el grupo los meses de junio y julio, realizando un total de siete sesiones.

Al volver en septiembre comprobamos que habían llegado a la casa muchas mujeres y se habían marchado otras. Decidimos, pues, cerrar el grupo y crear uno nuevo.

Hasta aquí podemos considerar que esta fue nuestra primera etapa.

Durante el mes de octubre tuvimos diferentes reuniones para organizar el nuevo grupo y presentar otra vez el taller. Éste se puso en marcha en noviembre y finalizó el 15 de julio del 2002, desarrollando el trabajo en veintinueve sesiones. Este periodo es lo que denominamos la segunda etapa.

Este último grupo estuvo formado por un número variable de mujeres en cada sesión, desde un máximo de siete hasta un mínimo de una, con una media de tres o cuatro asistentes. La mayor parte eran españolas, salvo una polaca y una guineana. Sus edades oscilaban entre los 23 y los 42 años y todas tenían entre uno y tres hijos de edades comprendidas desde meses hasta 20 años.

Hasta el mes de enero participaron también con bastante asiduidad dos mujeres que pertenecían al grupo de arteterapia que formamos en mayo del año anterior. A pesar de que ya vivían fuera de la casa, una en un piso tutelado y otra en una casa del IVIMA (Instituto de la Vivienda de Madrid), deseaban seguir asistiendo al taller. La presencia de las dos fue muy positiva en las primeras sesiones. Después, a medida que el grupo fue tomando cuerpo, nos dimos cuenta de que el momento en el que ellas se encontraban era muy diferente al de sus compañeras y les propusimos crear un taller para varias que ya habían dejado la casa de acogida. Aceptaron de muy buen grado la propuesta, aunque al final no llegó a llevarse a cabo por la dificultad de ponerse de acuerdo en día, lugar y horarios.

6.1.7.3 Lugar de trabajo

En un principio el espacio facilitado por la dirección de la casa para llevar a cabo el taller fue el comedor de la misma. Era una habitación amplia y luminosa, y disponíamos de mesas grandes para poder trabajar cómodamente. Sin embargo, era un lugar de paso en el que se producían frecuentes interrupciones.

Más adelante, con el segundo grupo, se nos ofreció la posibilidad de utilizar otra sala que era más pequeña pero más independiente. Fueron las propias mujeres las que prefirieron permanecer en el comedor por encontrarse menos agobiadas de espacio y considerar que a pesar de las interrupciones era un lugar donde estaba más garantizada la intimidad.

6.1.7.4 Objetivos

El objetivo principal del taller inicialmente era intentar fortalecer la autoestima de estas mujeres. Las personas que, como ellas, se ven sometidas durante un periodo prolongado a malos tratos de forma sistemática, llegan a un nivel muy alto de desestructuración. Como ellas mismas explicaban perfectamente en las sesiones, llega un momento en que no saben si son víctimas o culpables, pierden su capacidad para valorar objetivamente la situación y tienden a infravalorarse, siendo incapaces de enfrentarse a su agresor, cuando no acaban pensando en que tal vez él tenga razón y que tienen lo que se merecen por su mediocridad y torpeza.

Para conseguir este objetivo las sesiones debían ofrecerles un espacio que sintieran como propio. En él

tendrían ocasión de reflexionar sobre sí mismas para intentar comprender mejor las causas y los motivos que habían generado su situación, pretendiendo en última instancia que comenzaran a cambiar su discurso a un planteamiento positivo de cara al futuro.

La expresión artística facilitaría, por un lado, el diálogo del grupo sobre el tema elegido y, a la vez, nos daría datos que nos permitirían ir desentrañando la historia de cada una. La mayoría de las veces las primeras en eludir inconscientemente estos datos eran ellas. El descubrimiento de esta expresión inconsciente de sí mismas a través de una actividad artística como arma para conocerse y manifestarse constituía uno de nuestros retos principales. No se trataba sólo de que fueran capaces de reconocer y desarrollar su propia creatividad, sino que la incorporaran a su vida como algo valioso, imprescindible y que nadie les podría arrebatarse.

La transmisión de los roles violentos era otro de los temas que se pretendían plantear, en la convicción de que muchas mujeres maltratadas provienen de hogares en los que ya han conocido el maltrato y si, por tanto, no rompen el círculo, ellas también transmitirán a sus hijos los mismos hábitos. También incidiríamos especialmente en la necesidad de una educación con roles no sexistas, como primera medida preventiva de la violencia familiar.

Por último, los talleres debían ser un lugar de encuentro con sus compañeras, en el que de forma lúdica pero seria, compartieran, en la medida de sus posibilidades y sin ninguna pretensión o exigencia de

virtuosismo, una experiencia artística que también les sirviera de desahogo y relajación.

6.1.7.5 Sesiones

Las sesiones de arteterapia que desarrollamos tenían una duración media de dos horas, una vez por semana, aunque en realidad no se cumplía estrictamente, tendiendo generalmente a prolongarse más tiempo.

Las normas básicas que pretendíamos que se respetaran en el taller eran un punto que consideramos fundamental y sobre el que incidimos reiteradamente a lo largo de su desarrollo. El carácter voluntario implicaba un compromiso de asiduidad y participación. Por otro lado, para la buena marcha del taller era necesaria la exigencia de puntualidad, el cuidado de los materiales y el respeto hacia el trabajo de las demás compañeras, interviniendo siempre de forma sincera pero positiva y adoptando un acuerdo de confidencialidad.

El esquema de una sesión cualquiera, tanto para este taller como para el resto de los comentados en la presente investigación, fue generalmente el siguiente:

- Propuesta de trabajo o actividad a desarrollar
Iniciativa: Nuestra o de ellas
Tipo: Individual o colectiva
Actitud: Espontaneidad y reflexión
- Realización de la actividad propuesta
Nivel plástico: No importa.
Técnicas: Variadas y en general libre.

Materiales: Variados. Si es necesario se enseña su uso. Se pueden sugerir materiales nuevos.

- Puesta en común de los trabajos
Cada una habla de su trabajo.
Tanto las compañeras como nosotras intervenimos.
Valoración conjunta de la actividad: Conclusiones y sugerencias.
- Recogida del taller
Materiales.
Trabajos: se guardarán en una carpeta, aunque al final de los talleres se entregarán.

Es posible distinguir varias fases en la evolución de las sesiones. En las primeras lo prioritario fue una labor de captación y adaptación al grupo. Planteamos actividades que nos aportaran datos sobre ellas y que despertaran su interés en reflexionar sobre sí mismas, intentando propiciar un clima de confianza y compañerismo.

Posteriormente, considerando el núcleo del grupo consolidado, propusimos actividades en las que hubiera una identificación y una proyección mayor, procurando, en primera instancia, propiciar los relatos biográficos que les permitieran elaborar su propia historia. Intentamos también que fueran reconociendo sus sensaciones y sentimientos para conocerse mejor a sí mismas.

En una última fase incidimos más en el aspecto presente y concreto que en el biográfico. Por otro lado, se buscó que el análisis de sentimientos y emociones les permitiera investigar también sobre su forma de relacionarse con los demás. Sobre todo se potenció la creación de un

discurso positivo que les ayudara a planificar su futuro y a enfrentarse a su nueva situación.

6.1.7.6 Actividades

En cada sesión se proponía una actividad o ejercicio, que utilizando distintas motivaciones nos permitiera trabajar con ellas nuestros objetivos.

Podríamos englobarlas en:

- Motivadas por la imagen (recortes de revistas, láminas de cuadros, fotografías personales, fotografías de personajes...).
- Motivadas por la palabra escrita (texto literario, palabras recordadas, propio texto...).
- Motivadas por la música (audiciones).
- Motivadas por los objetos (adornos fiestas, materiales reciclaje, identificación con objetos...).
- Motivadas por asociaciones (planteamiento de hipótesis, asociaciones libres, identificación con mitos o símbolos...).
- Propiciadoras del trabajo en equipo (murales, elaboración de un texto conjunto, *story-board*...).
- Festivas (de carácter conjunto y participación de todos los miembros de la casa).

En cada sesión, al acabar el ejercicio plástico, se realizaba una puesta en común. Colocábamos con cinta adhesiva todos los trabajos en la pared y se sentaban alrededor de la mesa, de manera que todas pudieran contemplar la exposición de los mismos. Después, generalmente siguiendo el orden en que estaban sentadas, hablaba cada una de ellas, interviniendo también sus compañeras y nosotras si lo creíamos oportuno.

6.1.7.7 Técnicas y materiales

En la realización de los ejercicios plásticos empleamos distintas técnicas: lápices, ceras, rotuladores, acrílicos, mixtas, *collage*, fotografía, escultura... Las más utilizadas a lo largo de todo el taller fueron los lápices, las ceras y el *collage*. Su elección fue libre en casi todos los trabajos, sólo en algunos impusimos alguna de ellas por considerarlo apropiado o necesario por las características de los mismos. Aun así, en estos casos cedimos si la actitud de alguna de ellas era muy reticente a la técnica sugerida.

En general, las mujeres fueron bastante cuidadosas con los materiales y descubrieron poco a poco sus preferencias, experimentando con casi todos los sugeridos y adquiriendo a lo largo del taller destreza en su uso y posibilidades expresivas.

6.1.7.8 Conclusiones

Los principales problemas que nos encontramos fueron los relacionados con el funcionamiento de la propia casa de acogida. Algunos de los que, inevitablemente, interfirieron de forma constante en nuestra labor fueron los siguientes:

- El espacio inapropiado para realizar el taller. Como ya dijimos anteriormente, el comedor, aunque no era el sitio más indicado, fue el que las mujeres prefirieron ante las alternativas ofrecidas por la casa. Pensamos que la habitación tenía características positivas y que tomando alguna medida (un biombo, una cortina) que mitigara su condición de lugar de paso, sería suficientemente
- satisfactorio. Esto se sugirió a la dirección en su momento y prometieron hacer algo cuando el presupuesto lo permitiera, no llegándose a producir esta circunstancia finalmente.
- La falta de voluntariado u otra solución para cuidar a los hijos de las madres que acudían al taller. En un principio, en la primera etapa, procuramos solventar el problema intentando que las madres se pusieran de acuerdo para cuidarse mutuamente los niños y asistir al taller en días alternativos. El resultado no fue muy satisfactorio y provocó, a la larga, que no pudieran participar en las sesiones más que aquellas que tenían hijos lo suficientemente mayores como para poder dejarlos solos un par de horas. En la segunda etapa, ante la ausencia de soluciones por parte de la dirección de la casa, optamos por proporcionar nosotras mismas los voluntarios a través de la facultad de educación de la U.C.M.
- Los conflictos internos de la casa de acogida. Cuando llegamos al centro el clima era de descontento general. Había un enfrentamiento entre el equipo responsable y muchas de las mujeres. Esta situación estalló al denunciar un grupo de ellas el trato recibido en la casa por parte de algunas trabajadoras y saltar la noticia a la prensa. El ambiente de agresión verbal e insatisfacción era tan grande que, a pesar de que nosotras procurábamos no tomar partido y propiciar un clima de diálogo en las sesiones, resultó imposible mantener el taller y optamos por suspenderlo a mediados de julio del 2001. Más

adelante, con la salida de algunas mujeres y trabajadoras especialmente conflictivas, la situación se fue tranquilizando y organizamos el segundo grupo. A partir de diciembre, con el cambio de dirección, comenzó a respirarse claramente un ambiente más distendido y organizado.

- La falta de apoyo e integración en el equipo de trabajadoras de la casa. A pesar de solicitarlo en numerosas ocasiones, no fue hasta enero del 2002, después del cambio en la dirección, cuando conseguimos comenzar a reunirnos de forma periódica con la nueva psicóloga de mujeres. Esta colaboración nos demostró que era la forma eficiente y correcta de plantearse el trabajo, una labor de equipo y compromiso mutuo.
- Otro de los aspectos sobre los que reflexionamos al examinar nuestro trabajo fue la conveniencia de que el grupo fuera cerrado o abierto. Era evidente que las condiciones del centro de acogida parecían indicar la necesidad de un grupo abierto pero, por otro lado, comprobamos que una vez que estaba el grupo consolidado algunas incorporaciones no resultaban convenientes o, en cualquier caso, tenían que ser pactadas con los miembros del grupo.
- El trabajo en el taller propició entre las participantes que sus relaciones personales mejoraran, en un clima que habitualmente solía ser tenso y agresivo. A pesar de todo, les costaba mucho trabajar en equipo en la realización de las actividades. Sin embargo, sus intervenciones en la puesta en común fueron acertadas,

sinceras y generosas. Con nosotras lograron establecer una relación distendida y de mutua confianza. No faltaron los momentos de fricción relacionados con insistir en el cumplimiento de las normas básicas, pero la relación no fue problemática ni conflictiva.

- En resumen, a pesar de todas las dificultades, en gran medida se cumplieron los objetivos. Las actividades fueron suficientemente variadas, utilizando distintos materiales y técnicas, aceptando muy bien las propuestas y trabajando con interés y concentración. Es un hecho que el taller consiguió propiciarles un espacio propio que, por una parte, fue lúdico y, por otra, supuso un reencuentro con su creatividad. El ambiente establecido permitió la reflexión sobre su historia personal y la elaboración de un nuevo discurso más positivo. Esta experiencia nos ayudó a definir nuestro posicionamiento respecto a nuestra labor como arteterapeutas. Fue especialmente satisfactorio convencernos de las expectativas que ofrece el arteterapia al comprobar que sirvió para abrir algún camino a las mujeres con las que compartimos esta tarea.

6.1.8 Talleres de arteterapia con mujeres maltratadas:

II. Asociación de mujeres, Jerez de la Frontera, Cádiz

Como se indicó en la presentación, el proyecto se elaboró a solicitud de Delegación de Políticas de Igualdad, Juventud y Solidaridad Internacional de la Diputación de Cádiz y estaba destinado a todas las mujeres

pertenecientes a la “Asociación de Mujeres Unidas contra la Violencia de Género”, de Jerez de la Frontera, que voluntariamente quisieran inscribirse.

Las mujeres que desearan acudir a los talleres no necesitaban tener un alto nivel plástico. Puesto que los talleres poseían un carácter voluntario, las participantes se comprometerían a asistir asiduamente y a participar activamente en ellos. Era necesaria, asimismo, la puntualidad en las sesiones, así como el cuidado de los materiales y el respeto hacia el trabajo de las demás compañeras, interviniendo siempre de forma sincera pero positiva y adoptando un acuerdo de confidencialidad.

En esta línea las arteterapeutas propusieron la realización de dos talleres de arteterapia, para grupos de siete mujeres como máximo, dirigidos cada uno por una de ellas. Si no hubiese espacio suficiente para la realización de dos talleres simultáneos en los centros donde estaba previsto que se realizaran, se podría también hacer un solo taller con un grupo máximo de 14 participantes y atendido por las dos arteterapeutas.

Aunque se pidió a la asociación que facilitara un perfil de las participantes, no fue hasta la puesta en marcha del taller cuando se pudo disponer de toda la información necesaria a este respecto. A la hora de plantear un taller de arteterapia, era importante también valorar la situación concreta en la que se encontraba el grupo de mujeres que con las que íbamos a trabajar para poder definir los grupos y estrategias de trabajo. Podía tratarse de un grupo que se encontrara en una fase inicial

(habiendo abandonado al maltratador recientemente o estando conviviendo todavía con él) con lo cual estarían en una fase muy crítica; o de mujeres que se encontraran ya en situaciones posteriores, en cuyo caso, no es que no pudiésemos encontrarnos con situaciones igual de graves que en el supuesto anterior, pero las necesidades y afrontamientos prioritarios de unas y otras serían diferentes. Este último extremo tampoco pudo ser comprobado hasta el inicio de los talleres.

6.1.8.1 Objetivos de la intervención arteterapéutica

Los objetivos que se contemplaron en el diseño de los talleres fueron similares a los citados en el apartado anterior (Casa de acogida, Madrid). Se hizo hincapié especialmente en fortalecer y reafirmar la identidad personal, obtener mayor conciencia de las emociones y sentimientos y proporcionar la posibilidad de una redefinición de la realidad. Por supuesto, teniendo presente en todo momento el refuerzo de la autoestima.

6.1.8.2 Contexto de trabajo

La entidad para la que se realizó el taller fue la “Asociación de Mujeres Unidas contra la Violencia de Género”, de Jerez de la Frontera. Con una antigüedad de 10 años aproximadamente, su objetivo principal es dar cobertura a todas las mujeres que se encuentren en situación de riesgo por violencia en su unidad familiar.

En la actualidad cuentan con un total de 50 socias (que no son sólo socias, sino 50 familias monoparentales, casi

todas con más de un hijo), con riesgo de exclusión social, motivado por la situación en la que han tenido que soportar durante el recorrido de su traumática vida en pareja.

En dicha asociación y a modo de “voluntariado” se les presta servicio de asesoramiento jurídico, laboral, social, psicológico; se efectúa una labor de acompañamiento a los distintos organismos oficiales, como Comisaría para efectuar denuncias, acompañamiento a juzgados; información de tratamiento de los hijos en los centros de educación; etc.

Para conseguir estabilidad económica están poniendo en marcha una empresa de “reciclaje” que pretende acercar a las mujeres al mundo laboral. El trabajo consiste en la elaboración y transformación de productos ecológicos, manipulados mediante “artesanía textil” por las mujeres para obtener con la venta de estos una fuente de ingresos para su asociación y unos recursos para poder ampliar, desarrollar y mejorar su labor de integración.

En este entorno, las destinatarias del taller de arteterapia eran, en principio, todas las mujeres de la asociación que de una forma voluntaria quisieran participar en los mismos. El perfil de las mujeres facilitado inicialmente por la asociación fue el siguiente:

INFORME SOCIAL

Todas las miembros del grupo para el taller de arteterapia son mujeres con edades comprendidas entre los 30 y 63 años de edad, con estado civil soltera y la mayoría separadas por ser víctimas de la violencia de género.

La situación familiar por excelencia es la monoparental a cargo de sus hijos y/o de algún familiar mayor. Tienen relaciones conflictivas o no tienen con sus exparejas por no cumplir con sus obligaciones como progenitores tanto económicamente como afectivamente. También existen problemas de comportamiento entre los hijos y la madre.

Son muy pocas las mujeres empleadas, el resto están desempleadas y tienen como recurso principal la economía sumergida. En todos estos casos no perciben la pensión que les pertenece según sentencia.

Hay que tener en cuenta que todas estas mujeres además de ser víctimas de la violencia de género también son víctimas de otras violencias sociales como la discapacidad, la falta de formación tanto reglada como no reglada, la falta de acceso al mundo laboral digno, las drogas y todas aquellas situaciones que no les permitan como mujeres de nuestra sociedad desarrollarse como personas.

*Trabajadora Social:
Salud Íñigo García*

En principio, en los talleres se inscribieron 14 mujeres, de las cuales 8 asistieron prácticamente a la totalidad de las sesiones y el resto de una forma irregular por motivos laborales o familiares. En general se encontraban en situaciones personales, familiares y laborales muy diversas, aunque podrían describirse algunas características comunes:

- Historias biográficas muy duras.
- Larga convivencia con el maltratador (alrededor de 10 a 20 años, salvo un par de excepciones).

- Varios hijos/as (1 o 3), en general, conflictivos.
- Dos años mínimos transcurridos desde su ruptura o abandono del hogar (aunque había algunas de ellas recientes y en espera de decisiones judiciales).
- Domicilio propio (el del matrimonio) o con los padres (ninguna estaba acogida en una institución pública, salvo un caso en que se le había asignado un piso de protección oficial).
- No insertadas en el mundo laboral y con una situación económica inestable y sumergida (salvo en un par de excepciones).
- No recibían ayuda o apoyo psicológico y jurídico de ningún organismo oficial y las que los disfrutaban lo hacían con financiación particular o utilizando los escasos recursos de la propia asociación.
- Salvo las que están acogidas en casa de los padres, no reciben apenas ayuda familiar, ni del entorno habitual.

Dado que la mayoría de ellas tenían a su cargo hijos/as de corta edad, fue necesaria la contratación por parte de la Diputación de Cádiz de un servicio de cuidadores infantiles que se hiciesen cargo de ellos durante la duración de las sesiones para que las mujeres pudieran asistir a los talleres.

Teniendo en cuenta estas características, y las que más adelante se detallarán del lugar facilitado para trabajar, se tomó la decisión de crear un solo grupo en el que se integraran todas las mujeres, dirigido por ambas arteterapeutas.

6.1.8.3 Revisión metodológica y evolución del taller

La presentación del taller, primera sesión de las proyectadas, transcurrió dentro de los márgenes habituales, con preguntas y aclaraciones sobre todo relativas al nivel plástico exigido, la interpretación de los trabajos y la confidencialidad del contenido de las sesiones. Tanto estos aspectos, como el resto de las normas básicas quedaron aclarados y aceptados, aunque hubiese que insistir sobre alguno de ellos, en ocasiones, más adelante, en especial en el aspecto de la puntualidad y la confidencialidad. Se realizó además una primera actividad que nos permitió valorar el nivel plástico de las participantes y recibir los primeros datos facilitados por las mismas.

Para la realización de los talleres se nos facilitó un espacio de trabajo que reunía condiciones muy satisfactorias: la Casa de la Juventud de Jerez. En ella se disponía de una sala provista de varias mesas de trabajo que permitían un grupo numeroso de participantes, con luz natural y artificial correctas, acceso cercano a agua y situación que garantizaba la intimidad. Se disponía también de otra sala, pequeña pero suficiente, para trabajar con los niños y niñas y un patio abierto y protegido que permitía su esparcimiento dado la larga duración de las sesiones. Contaba también con un vestíbulo amplio en el que se pudo realizar el último día una exposición privada de todos los trabajos.

Las sesiones tuvieron una periodicidad semanal, los sábados de 10 a 14 horas, prolongándose casi siempre un poco más, cuando la situación lo exigía.

El esquema básico de las sesiones fue el mismo que se utilizó en el taller comentado en el apartado anterior (Casa de acogida, Madrid). Resultó apropiado, aunque se añadió al inicio de las sesiones un tiempo de diálogo sobre el estado de ánimo y los acontecimientos vividos durante la semana. Las actividades propuestas y los materiales empleados también resultaron satisfactorios y despertaron en ellas mucha curiosidad y expectativas. En cuanto al registro, se renunció a realizar la "ficha por participante" por resultar reiterativa, al estar los datos suficientemente reflejados en la "ficha por sesión" en la que se incluyeron también las notas recopiladas por las arteterapeutas en el "cuaderno de campo", resultando la propia "obra plástica" realizada en cada sesión el principal y más descriptivo registro de todo lo acontecido.

Desde el principio las arteterapeutas trabajaron en equipo encontrándose con que la situación de las mujeres era, como ya se ha descrito anteriormente, el total desamparo con respeto a un apoyo psicológico o psiquiátrico, con lo que no se pudo colaborar con ningún profesional de estas disciplinas.

Después de la presentación inicial, la primera etapa del taller estaba prevista como consolidación y adaptación al grupo. Sin embargo, desde el principio se produjo un alto grado de implicación y participación en el taller por parte de las participantes que propició que se acelerara el ritmo: después de la segunda sesión, en la que el trabajo se centró en la aportación de datos sobre ellas mismas, la tercera y la cuarta profundizaron ya en relatos biográficos, en principio previstos

para la segunda etapa, tratando especialmente la infancia y la adolescencia y volviendo a constatar, por desgracia, que algunas de estas mujeres provenían de familias en las que los malos tratos y los abusos eran ya una norma habitual.

En la segunda etapa, durante las sesiones quinta, sexta y séptima, los relatos biográficos se centraron más en la época que compartieron con el maltratador, cobrando especial emotividad por la dureza, la crueldad y el dramatismo de sus historias personales. Se plantearon y exploraron temas como la sexualidad, el miedo, la soledad, la culpa, el dolor, intentando ayudarles a que revisaran sus relaciones con los distintos personajes de sus vidas, su posicionamiento ante ellos, sus errores y sus aciertos, las injusticias y sus responsabilidades. Todo ello insistiendo en que valoraran su propia capacidad de reacción y la valentía y el esfuerzo que suponía por su parte haber sido capaces de romper con su situación anterior.

En la tercera etapa (octava, novena y décima sesiones) se propició trabajar aspectos presentes y futuros como la autoestima, la relación con el "otro", la "autonomía personal", los sueños, los proyectos, insistiendo en la necesidad de construir un discurso positivo, asumiendo su pasado y extrayendo de él las conclusiones que les pudieran ayudar a vivir el presente y plantearse un futuro sin miedo a cometer los mismos errores y con la confianza en su propia fuerza.

A lo largo de las tres etapas fueron discurriendo distintos avatares en la vida de las mujeres, unos buenos y positivos, como encontrar trabajo o nueva pareja y otros negativos, como

recaídas en estados depresivos o de ansiedad o problemas judiciales o laborales. Estos se reflejaban puntualmente en las sesiones, y siempre había un espacio en el que tenía cabida la puesta al día de los pormenores de cada una.

La sesión onceava cerró el taller con una revisión final de todos los trabajos y la expresión de cada una de las participantes de lo que sentían y pensaban al verlos de nuevo. También explicaron qué había supuesto la experiencia del taller para ellas, para lo cual se les facilitó un formulario que rellenaron voluntariamente. Además, como última propuesta plástica, se decoró una carpeta para sus trabajos y se hizo una exposición final de los mismos en el vestíbulo del Centro para que pudieran contemplarlos en su conjunto. Finalizada esta exposición, a la que acudió M^a Ángeles Fernández Serrano, en representación de la Diputación de Cádiz, se les devolvieron las obras y se dio por concluido el taller.

La víspera de este último sábado se celebró, con todas las participantes que pudieron asistir, una cena de despedida para concluir también de una forma lúdica y afectiva esta experiencia.

6.1.8.4 Consecución de objetivos

El objetivo general de la intervención, posibilitar que las mujeres víctimas de malos tratos pudieran adquirir una “autonomía personal”, era tal vez una meta demasiado ambiciosa para el poco tiempo de que se disponía. Pero sí podemos afirmar que el taller les permitió empezar a dar esos primeros pasos que les conducirán a conseguirlo.

La labor de reflexión y análisis, tanto en sus biografías como de sus sentimientos, les permitió fortalecer la autoestima. Pudieron entender mejor cuáles habían sido sus roles en la familia de origen y en su pareja; expresaron con gran sinceridad y valentía sus miedos, sus dudas, sus sentimientos bloqueados; fueron capaces de enfrentar el conflicto e investigar cómo se posicionaban ante “el otro”, cuáles eran sus actuaciones erróneas o viciadas recurrentes. Toda esta labor de exploración les permitió conocerse mejor a sí mismas y desde ahí empezar a liberarse de sentimientos de culpa, infravaloraciones o dependencias afectivas insanas.

La expresión artística fue un auténtico descubrimiento para ellas de una faceta que creían perdida y que casi todas habían considerado algo fundamental y deseable en algún momento de sus vidas. Hay que señalar que la mayor parte tenía un alto nivel creativo, implicándose mucho en todas las propuestas de actividades y desarrollándolas con seriedad y satisfacción. Ellas mismas se sorprendieron en muchas ocasiones de los aspectos que habían sido capaces inconscientemente de expresar en sus trabajos y el verse reflejadas en ese espejo les ayudó a mirarse y valorarse de una manera nueva y positiva. El reto de conseguir que comprendieran a través de la creación artística que la creatividad les era algo innato y que la incorporaran a su vida como algo valioso, imprescindible y que nadie les podía arrebatar, se cumplió ampliamente.

La transmisión de los roles violentos fue uno de los temas que se trataron en varias sesiones, tanto al analizar la educación sexista recibida por ellas,

como al plantearse los problemas que casi todas tenían con sus hijos o con sus posibles futuras parejas. Aquí tuvo una importancia especial que fueran conscientes de las conductas aprendidas que era necesario desterrar si no querían volver a caer en el círculo de la violencia.

Aunque todas pertenecían a la misma asociación, no todas se conocían y solo algunas, las que compartían el taller de reciclaje, tenían vínculos especiales. En ese sentido el taller de arteterapia se convirtió en lugar de encuentro con sus compañeras en el que, no solo entablaron un primer contacto, sino que crearon unos fuertes lazos de nueva amistad y compañerismo. Esto fue especialmente importante para alguna de las mujeres que todavía se encontraba sumida en ese aislamiento social que propicia la situación de maltrato.

6.1.9 Estudio de caso: Mirta

A continuación se analizará como ejemplo el caso de una de las asistentes al taller de arteterapia realizado en la casa de acogida de Madrid.

6.1.9.1 Datos e historia personal

Mirta (nombre ficticio) es española y en el momento de realización del taller de arteterapia tiene veintinueve años y tres hijos. Por las mañanas asiste a un curso de auxiliar domiciliaria del I.M.E.F.E. (Instituto Municipal de Empleo y Formación Empresarial). Le gusta mucho bailar. También pintar, dibujar y los trabajos manuales. No terminó los estudios básicos.

De niña vivía con sus padres, un hermano y una hermana. Su padre maltrataba a su madre y abusaba sexualmente de ella. Un día les abandonó o les echó de casa y, como se vieron sin recursos, su madre la obligó a trabajar de prostituta. En este trabajo conoció al hombre con el que se casó para intentar escapar de la situación. Ella tenía dieciséis años, él once más. Se casaron a los dos meses de novios. La relación nunca funcionó, él resultó ser igual o peor que su padre (del cual se hizo muy amigo), la maltrataba y abusaba de ella también. De sus hijos sólo fue deseado el primero, que ella quiso concebir para “tener algo mío”. Su marido la maltrataba delante de ellos. Tuvo varios intentos de suicidio, aunque “siempre me pillaban”. Trató de recurrir a servicios sociales en los primeros años de su matrimonio, pidiendo que le dieran un lugar donde refugiarse con sus hijos, pero la asistente social le decía que no había medios. En casa la situación era insufrible, su marido consumía drogas y estaba fuera de control casi siempre. Hasta que uno de los días en que volvió a acudir a la asistente social le ofrecieron la posibilidad de una casa de acogida y no lo pensó dos veces.

Cuando el taller de arteterapia finalizó habían transcurrido ocho meses desde que llegó a la casa. Lo pasó muy mal los primeros, pero luego esto fue cambiando. Tiene algunas amigas y ellas la han introducido en un grupo de jóvenes que salen juntos los fines de semana. Mirta está deseando que llegue el sábado para ir con ellos a la discoteca (los niños se los deja a su madre, diciéndole que tiene que trabajar toda la noche cuidando a una señora mayor).

6.1.9.2 Características psicológicas

En ningún momento contamos con informes psicológicos de las mujeres que asistieron al taller de arteterapia. Por tanto, las características de las que vamos a hablar a continuación son apreciaciones nuestras:

- Se relaciona poco con los demás, muy individualista. Reservada. En el taller fuimos incapaces de conseguir que trabajara en equipo. En la casa apenas trata a ninguna de las mujeres.
- Falta de empatía. Si no acapara la atención, si no se habla de sus cosas o es protagonista, pierde el interés. No escucha demasiado a sus compañeras en sus intervenciones.
- Propensión a desconfiar de los demás. Tratamos en numerosas ocasiones este tema con ella. Suele ver malas intenciones donde no las hay.
- Tendencias autodestructivas (intentos de suicidio). Ella nos habló de dos veces en las que trató de quitarse la vida. La primera fue viviendo todavía en casa de sus padres. Trató de cortarse las venas con un cuchillo, pero la sorprendió su padre en plena faena, le dio una bofetada y le vendó concienzudamente las muñecas. La segunda vez fue al poco tiempo de haberse casado, cuando tenía diecisiete años. Se tomó todas las pastillas que encontró en casa. Su marido regresó ese día dos o tres horas antes de lo previsto y la llevó a que le hicieran un lavado de estómago. Los días de Nochebuena y Nochevieja de este año pasado también

tuvo pensamientos de suicidio. Uno de ellos había dejado a los niños en casa de su madre y caminaba por la calle llorando decidida a terminar con todo de una vez cuando una amiga que iba en coche la reconoció y la hizo subir con ella, ir a tomar un café y salir más tarde con unos amigos.

- Trastornos de la conducta alimentaria. Algunos días no come, se mantiene con un par de cafés.
- Intensas preocupaciones por la autoimagen. Se ve fea y gorda. Su padre la llamaba fea desde pequeña y también los niños/as en el colegio, ella cree que con razón, porque lo es. Piensa que lo único bonito que tiene son sus ojos. Constantemente dice que si tuviera dinero se apuntaría a un gimnasio para mejorar su figura. Se maquilla mucho y se queja de lo que le dicen algunos hombres por la calle.
- Elude responsabilidades. Empezando por sus hijos, que están descuidados muy a menudo, desaseados. Tampoco se preocupa de cumplir bien sus turnos de limpieza.
- Cabezota, no cambia de idea cuando ya ha tomado una decisión.
- Alguna crisis de ansiedad. Por ejemplo, ante el juicio por la custodia de sus hijos.

6.1.9.3 Características de sus representaciones plásticas

- Rapidez al pensar y al hacer.

Casi siempre ha sido la primera en empezar y en terminar los trabajos. Muchos días ha hecho dos o tres más mientras sus compañeras acababan. Tiene mucha facilidad para expresar plásticamente todo aquello que desea y bastante seguridad en este sentido. No dice, como a veces suelen hacer las demás, “qué mal me ha quedado”, “es muy difícil”, “no sé cómo hacerlo”. Al contrario, en muchas ocasiones ha mostrado orgullosa sus trabajos a sus hijos, una vez finalizada la sesión. Sonreía cuando les oía decir “el tuyo es el más bonito”.

- Mucho colorido.
Colores muy vivos, aunque su favorito en general es el azul claro.



Fig. 1. Dibujo a partir de la inicial de tu nombre

- Ocupa todo el espacio del papel. Sus composiciones están centradas y los dibujos son grandes. Hay en ellos casi un *horror vacui*, toda la hoja aparece llena de elementos o coloreada. Se resiste a dejar ningún resquicio en blanco. (Ver Fig. 1)
- Al principio son muy fragmentadas, después se vuelven más unificadas. (Ver Fig. 1)

- Elementos y temas recurrentes:
 - Tres flores. (Ver Figs. 1 y 2)



Fig. 2. Transformar algo malo en bueno II

Las dibujó por primera vez en la primera sesión. Ella dijo que eran un adorno, pero una de sus compañeras apuntó que quizá simbolizaran sus tres hijos. A Mirta no le pareció mala idea. Las ha repetido en varios trabajos. A veces ha hecho cuatro en lugar de tres “por cambiar”.



Detalles Figs. 1 y 2

- Calaveras, ataúdes, esqueletos, fantasmas... (Ver Fig. 3)
Aluden a la muerte, al suicidio. La psicóloga de mujeres de la casa nos comentó que el primer día que vio a Mirta le había pedido que le hiciera un dibujo. Ella se representó a sí misma dentro de un ataúd.

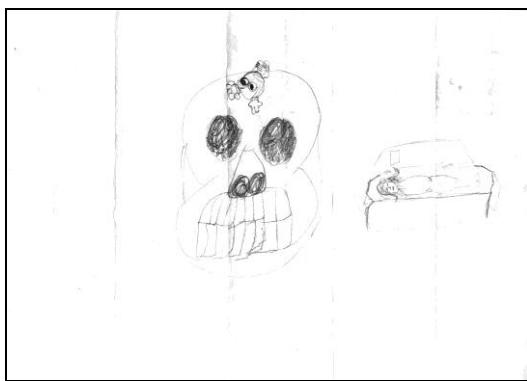


Fig. 3. Dibujo libre

- Espirales y cicloides. (Ver Fig. 1)
No les atribuye ningún significado ni simbolismo. Las hace de forma automática o para adornar.



Detalle Fig. 1

- Ositos. (Ver Figs. 4 y 5)



Fig. 4. Cartel de una misma

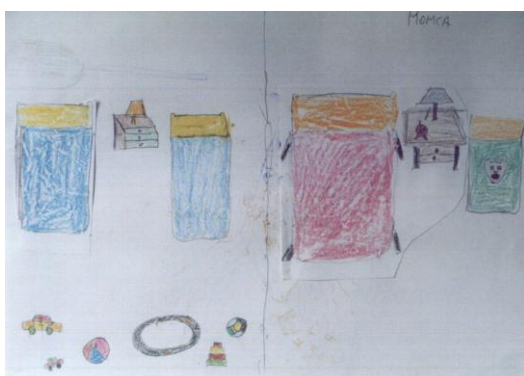


Fig. 5. Transformar algo malo en bueno I

Denotan ternura. Ella se considera tierna y cariñosa. Le gusta que le den abrazos, la mimen y la quieran como se hace con los osos de peluche.



Detalles Figs. 5 y 4

- Corazones. (Ver Figs. 1, 4 y 6)
Cariño y ternura, amor, como los osos.



Fig. 6. La isla

Detalles
Figs. 1
y 4

Detalle Fig. 6

- El tema del fondo del mar, con sus estrellas, peces, caballitos de mar, castillo encantado, mundo mágico sumergido... (Ver Fig. 7)

Mirta dice que se siente segura bajo el mar, pues piensa que allí no hay nadie que la pueda molestar. En ese mundo sumergido crea ella su propio mundo.

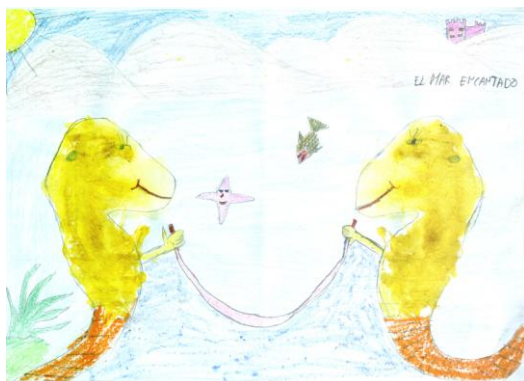


Fig. 7. Creatividad. Línea, mancha

6.1.9.4 Necesidades

- Sentirse escuchada.
- Expresarse, particularmente mediante medios plásticos.
A Mirta la actividad plástica siempre le ha facilitado la expresión de sentimientos, sensaciones, anécdotas... Dudamos que con ella el trabajo únicamente mediante la palabra pudiera tener la misma eficacia.
- Sentirse comprendida y apoyada, poder confiar.
Debido a las experiencias negativas que ha tenido a lo largo de su vida le cuesta mucho pensar bien de las personas, confiar en ellas.
- Aumentar su autoestima.
- Aceptar su historia personal y darse cuenta de su parte en la misma.
Cuando empezamos el taller no era capaz de asumir todo lo que había vivido desde niña, la superaba. Era como si su vida ya hubiera quedado marcada de alguna manera y no se pudiera hacer nada bueno con ella. Conseguir que aceptara su historia era fundamental. Que pudiera reconocer su parte en ésta venía después.
- Superar sus tendencias auto-destructivas.
- Aprender a relacionarse y a trabajar en equipo.
Relacionarse con sus compañeras en el taller y trabajar con ellas puede mejorar sus relaciones con las otras personas fuera del taller, en su vida cotidiana.
- Mirar el futuro con optimismo.
Una vez entendido y aceptado el pasado es posible cerrar ese capítulo y empezar uno nuevo (al principio Mirta sólo podía hablar de muerte, descansar..., era incapaz de plantearse un futuro feliz o, simplemente, seguir viviendo).

6.1.9.5 Taller de arteterapia. Sesiones

Pasamos ahora a comentar algunas sesiones del taller que nos han parecido más significativas:

Sesión 1: "Dibuja tu inicial"

La propuesta es hacer una composición libre con el tema "la inicial de tu nombre".

El trabajo de Mirta tiene mucho colorido. Está fraccionado, fragmentado. La inicial aparece en el centro de la composición, rellena con dibujitos y remarcada, da la sensación de estar muy protegida por una y otra capa. Ella dice ser muy reservada, que sus cosas personales sólo las sabe la psicóloga y muy pocas personas más.



Fig. 1. Dibujo a partir de la inicial de tu nombre

Elige dibujar el mar a la derecha porque empieza por la letra M, como su nombre. Sólo lo ha visto una vez, guarda un mal recuerdo de ese día por su marido. Le gustaría volver a verlo. No se explica por qué ha hecho la ciudad ni la carretera (no le gustan).

Tanto en la esquina superior izquierda como encima de la inicial representa flores: tres por un lado y cuatro por otro. Ella explica que las ha hecho porque le apetecía, como un elemento decorativo. Pero sus compañeras le sugieren que tal vez simbolizan a sus tres hijos, o a ella con sus hijos.

Sesión 3: "Cartel de una misma"

Les planteamos hacer un cartel en el que aparezcan reflejadas cada una tal como son, pero incidiendo principal-

mente en sus cualidades y aspectos positivos, pues tienen que "venderse", atraer al espectador.

Mucho colorido de nuevo. Mezcla collage y dibujo.



Fig. 4. Cartel de una misma

Pinta un gran corazón rojo y se coloca a sí misma y a sus hijos dentro. Dice que sus hijos son lo más importante. Llama la atención la imagen que elige para representarse a sí misma: una actriz en una pose muy sexy. Explica que ella se considera una mujer muy sensual con su pareja, aunque después, con sus hijos, también sea una "mujer de su casa".

Alrededor del corazón, sobre un fondo azul claro, ha colocado fotografías de casas y paisajes que le gustan, un osito (dice que ella es tierna), cazuelas (buena cocinera y le gusta cocinar), un radiocassette (amante de la música) y un ordenador (tiene ganas de aprender a manejarlos).

Una compañera le dice que pocos hombres la van a querer con tres hijos. Mirta responde que por qué no, que es cuestión de conocer a la persona, aunque al principio asuste un poco.

Sesión 6: "Identificación con objetos. Historia ilustrada"

Este día es importante porque es el primero en el que Mirta nos habla de su historia personal (solamente habían acudido ella y otra compañera a esta sesión y se creó un clima más íntimo, aparte de que el ejercicio en sí daba pie a ello).

En esta actividad les pedimos que escojan tres objetos entre muchos que llevamos. Mirta se queda con una escultura de una calavera sangrienta, una estatuilla del dios Siva y una figurita pequeña de un perro. Explica que le llama mucho la atención todo lo esotérico. El perrito lo ha elegido porque le parece muy tierno.

Después deben inventar una historia o cuento en el que aparezcan esos objetos, e ilustrarlo. Ésta es la historia que escribe Mirta:

“Érase una vez en una noche de invierno iban paseando una señora y su perro por un parque y de repente apareció una luz y de la cual apareció una diosa la cual dijo que se llamaba Siva y dijo que al lado del árbol que está en el medio del parque estaba enterrado el diablo de los colmillos sangrientos y que tenía que desenterrarlo antes de que el sol saliese y la quemara, porque de lo contrario ese diablo iba a resucitar y acabaría con el mundo.

La mujer cogió a su perro y se dirigió a dicho árbol y empezó a escarbar y escarbó y escarbó hasta que por fin apareció una parte de la calavera del diablo. Terminó de escarbar y sacó la cabeza del diablo con sus cuernos y sus colmillos ensangrentados, hizo una hoguera y la quemó; una vez quemada empezaron a salir varias luces y un grito, eso quería decir que por fin ese diablo no volvería a existir. Volvió a aparecer la luz blanca y apareció la diosa Siva y ésta le dijo que gracias a

ella el mundo estaba a salvo. La chica cogió a su perrito y se fueron muy contentos a su hogar, donde descansó tranquila y en compañía de su fiel amigo Yaqui. Colorín colorán y este cuento se ha acabado.”

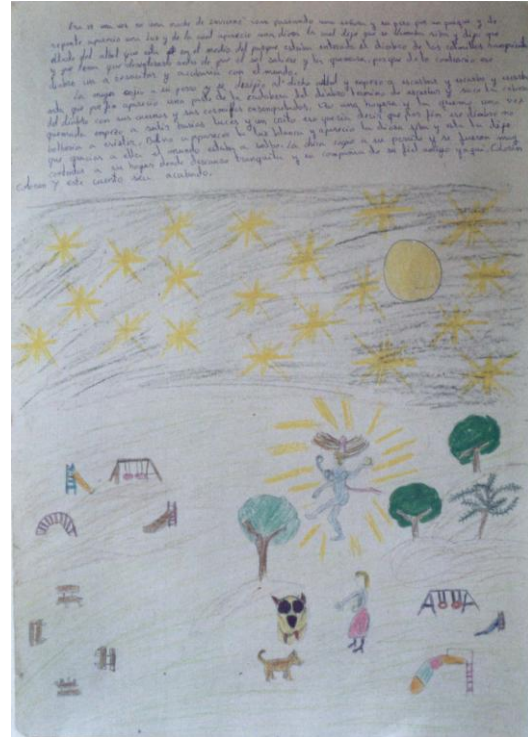


Fig. 8. Identificación con objetos. Historia ilustrada

Ella se identifica con la protagonista de su cuento. La calavera representa a su padre y su marido ardiendo juntos. En este punto comienza a hablarnos de su infancia y su juventud. Nombra también los intentos de suicidio, incluido el último, en vacaciones de Navidad. Se considera una mala madre para sus hijos, pues últimamente están rebeldes, todos se quejan de ellos, a ella no le hacen caso...

Le decimos que no puede dejar a sus hijos. Ella alega que no es una buena madre, que encontrarán a alguien mejor. Le recordamos que ellos también han sufrido mucho, como ella, que es admirable que haya salido de

una situación como la suya sin haberse convertido en una mala persona...

Sesión 7: "Transformar algo malo en bueno"

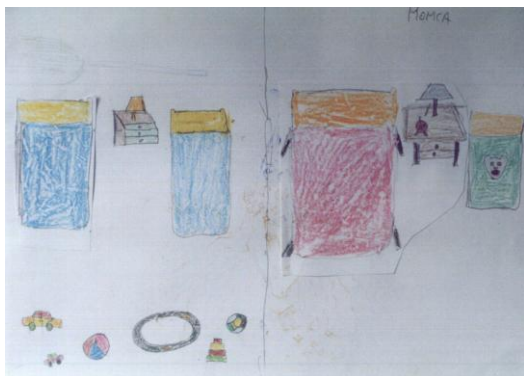


Fig. 5. Transformar algo malo en bueno I



Fig. 2. Transformar algo malo en bueno II

La propuesta de esta sesión es, en primer lugar, sin más explicaciones, dibujar algo malo. La segunda parte, que no se esperaban, era transformarlo en algo bueno.

Mirta, instantánea, mientras las demás se preguntan qué hacer, dice que ella lo tiene muy fácil: su marido. Sin embargo, se resiste a dibujarlo. Al final hace un retrato suyo de aspecto terrible y cruel, rápidamente, sin una sola vacilación. Lo aleja de sí cuanto puede y empieza en un folio otro dibujo, representando la habitación en la que dormía con sus hijos cuando

vivía con él. Este dibujo lo hace con más cuidado. Nos explica a continuación la situación en la que vivían los niños y ella con su marido. Ella dormía con sus hijos en una habitación muy pequeña, abrazándoles, tratando de protegerles. Su marido dormía en otra. Ella siempre tenía miedo de que él llegara en cualquier momento.

La segunda parte de la actividad le cuesta mucho trabajo. Se niega a transformar su marido en algo bueno, pues "no tiene solución". La animamos, y se decide a comenzar por el dibujo de la habitación. Lo recorta y lo transforma en otro espacio nuevo: dos habitaciones. En una están las camas de sus dos hijos mayores y en la otra las del pequeño y la suya. Ahora ya no hace falta que duerman todos juntos porque ya no hay peligro. Hay juguetes en el suelo.

El dibujo de su marido no quiere verlo. Trata de dibujarle una sonrisa encima de la boca y una nariz un poco más enderezada de mala gana, pero dice que le queda muy mal. Parece que lo único que puede hacer con él es romperlo. Le animamos a que lo haga y trate de crear algo posteriormente con los pedazos. Es curioso el modo de romper el dibujo: no con rabia, ni con decisión, sino despacio, como pensándose, casi con miedo. Desecha algunos trozos y los otros los pega en forma de casa sobre un folio nuevo. Después pinta sobre ella con ceras blandas, cubriéndolo todo, de forma que no quede ni una sola línea del dibujo anterior, que "no se vea nada". Dibuja minuciosamente tres florecitas a la derecha de la casa. Todos los pedazos de recortes que le sobran de los dos trabajos los rompe en trocitos realmente minúsculos mientras las

demás terminan, como para evitar que la imagen pueda volver a leerse, a reconstruirse.

Le preguntamos qué casa era aquélla, quién vivía allí, dónde estaba situada. Ella dice que es una casa tranquila, en el campo, y que no ha pensado quién puede vivir en ella. En todo caso, un pastor o un hombre de campo con sus hijos. Al inquirirle por qué ha hecho una casa y no otra cosa, ella explica que “así no podría moverse”, es decir, que ha transformado a su marido en piedra, en la misma casa, de modo que ahora ya no puede hacer más daño a nadie.

Sesión 9: “Láminas de arte. Interpretación”

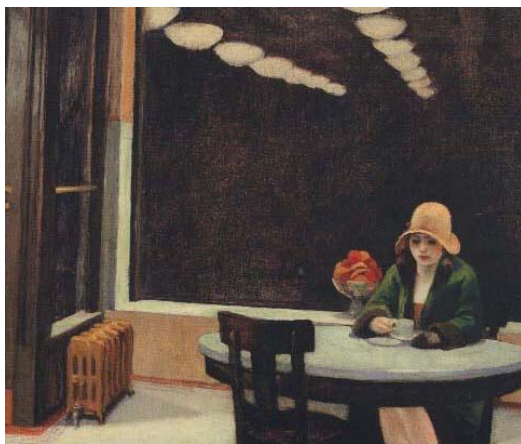


Fig. 9. *Autómata*. Edward Hopper, 1927



Fig. 10. *Láminas de arte. Interpretación*

En esta actividad deben elegir entre varias imágenes de cuadros de varios artistas en las que aparecen personajes (mujeres especialmente) alguna que les guste o les llame la atención.

Mirta escoge “Autómata”, de Hopper. Se ve reflejada en esa mujer, pues muchas veces está en esa misma escena, tomando un café, sola, en un bar, pensativa, triste... Dice que la mujer está pensando en suicidarse. Le preguntamos cómo va a hacerlo (“tomándose todas las pastillas que encuentre, de cualquier tipo”), dónde (“en el servicio de una cafetería que esté cerca, en el barrio, donde puedan reconocerla cuando la encuentren muerta en el baño, para que se hagan cargo de sus hijos”), ¿qué pasa si las pastillas no funcionan? (“pues entonces se tira desde cualquier lugar, da lo mismo, desde el Pirulí, por ejemplo”).

Mirta cuenta detalladamente dos ocasiones en las que trató de suicidarse. Siempre que lo ha intentado ha llegado alguien en el último momento. Sus compañeras le dicen que una persona que quiere de verdad suicidarse lo hace, pero ella no las hace mucho caso.

Le preguntamos qué tendría que decirle a esa mujer una amiga para convencerla de que no lo hiciera. Ella contesta que animarla, llevársela a su casa y hablar con ella, hacer que se olvide un poco de sus problemas, sacarla a tomar algo o a bailar... Le pedimos que imagine que la mujer que está allí sentada es una amiga y ella es quien debe tratar de ayudarla, ¿qué le diría? Ella nos dice que hablaría con ella “¿y si está muy mal y no hace caso, si está muy abatida?” Entonces Mirta responde: “Pues me

tomaría las pastillas con ella". Nos echamos todas a reír, aliviadas de poder hacerlo y descargar así tensión del asunto... Bromeamos un rato a propósito de su respuesta ("me parece que no te voy a pedir consejo cuando tenga un problema, ja ja!" y cosas por el estilo...).

Le gusta la ropa que lleva la mujer, excepto el sombrero, del que no le agrada mucho el color, principalmente. Advierte que se maquilla como ella los labios y el colorete.

Después de hablar sobre la imagen, les pedimos que representen la escena que seguiría a continuación.

El trabajo de Mirta muestra una mujer parecida a la de la imagen de Hopper, pero más personalizada como ella misma: ha cambiado el color del sombrero, que no le convenía, le ha puesto botas y un colgante en forma de cruz que ella tiene. Ha acentuado rasgos como el del maquillaje en labios y mejillas, y el pronunciado escote del vestido. La mujer se ha levantado de la silla y, según Mirta, "ya ha tomado su decisión", es decir, va a suicidarse. Aparecen detalles que, si se presta atención, nos lo indican: el café sobre la mesa (no se lo ha tomado), el billete de cinco euros, también sobre la mesa (una cantidad excesiva, más para alguien a quien no le sobra el dinero), el bolso olvidado en el suelo (cuando la encuentren sin vida en el baño se darán cuenta de quién es, al comprobar la documentación que lleva en el bolso, y así podrán hacerse cargo de los niños). Todo pensado.

Tratamos de hacerla reflexionar sobre sus hijos, dónde cree que les enviarían si ella faltara, sería bastante

probable que con su marido. Ella repite que seguro que en cualquier sitio (un orfanato, otra familia de adopción...) estarán bien atendidos y que, en el caso de que fueran con su marido, pronto se reunirían con ella porque él tardaría poco en matarles... Es muy fría diciendo todo esto.

Sesión 10: "Máscaras. Cara hacia fuera / hacia dentro"

Aprovechando los días de Carnaval, se trata de hacer una máscara o careta que represente, por un lado, la cara que pones hacia fuera y, por el otro, la que pones hacia dentro. También pueden hacer dos máscaras en lugar de una sola.

Cara hacia dentro de Mirta: llora. Nadie lo sabe ni se lo imagina. Está triste por todo lo que ha sufrido desde que nació, toda su vida, por el daño que le han hecho personas malas que ha tenido alrededor. Siempre la ha llevado consigo. También a veces está furiosa, siente rabia.

Cara hacia fuera: maquillada. Es la que ve la gente.

Las dos caras son simultáneas. Piensa que las dos son feas, porque ella lo es. Lo único que tiene bonitos son los ojos.

Las demás le comentan que nunca la han visto llorar, pero que sí se dan cuenta de lo triste que está, que cómo puede ella creer que no... Le dicen que preferirían verla llorar antes de ver la tristeza que tiene algunas veces.

Piensa que no puede cambiar esa cara de dentro. Hay gente muy mala que no le deja salir adelante. Sus compañeras no están del todo de

acuerdo, dicen que ella se toma a mal observaciones que le hacen los demás que no tienen importancia en realidad.



Figs. 11 y 12. Máscaras. Cara hacia fuera / hacia dentro

Por último, ponemos gomas a las caretas y cada una se pone la cara interior de otra. Una chica del grupo, hablando con la careta de Mirta como si fuera ella, dice que está triste por su historia porque cree que tomó una decisión equivocada en su vida. Mirta

interviene diciendo que eso no es cierto, que ella no había tenido la oportunidad de decidir nada en su vida, no había tenido otra opción. Guarda un poco de rencor a su compañera por esto durante toda la semana.

Sesión 13: “El laberinto”

Piensen cómo es su propio laberinto, escriben sobre ello y lo dibujan.

Mirta escribe lo siguiente:

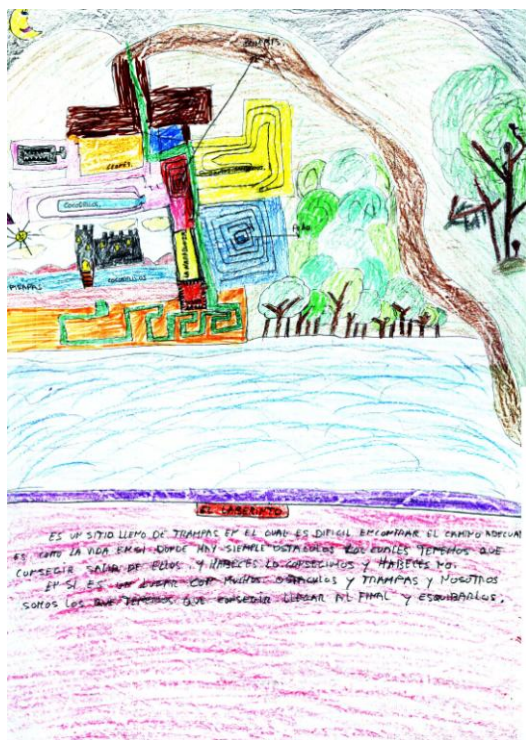
“El laberinto

Es un sitio lleno de trampas en el cual es difícil encontrar el camino adecuado, es como la vida en sí donde siempre hay obstáculos, los cuales tenemos que conseguir salir de ellos y a veces lo conseguimos y a veces no. En sí es un lugar con muchos obstáculos y trampas y nosotros somos los que tenemos que conseguir llegar al final y esquivarlos.”

En este laberinto vas andando por el camino y no te das cuenta de que estás entrando en él, a pesar de que el árbol antropomorfo te avisa de que hay un peligro.

Dentro hay trampas: pinchos, leones, zombies, cocodrilos, gigantes carnívoros, pozo, marabunta, trampas, pirañas... Si pasas todo llegas a un castillo fantástico donde brilla el sol.

Al preguntarle dónde se encuentra ella responde que en el pozo, que simboliza el juicio con su marido (estaba cerca en este momento). Identifica cada obstáculo con problemas reales de su vida que ya ha superado (como la operación de su hijo...).

Fig. 13. *El laberinto*

El árbol de la entrada representa a los amigos que te avisan del peligro. Le preguntamos quién la avisa a ella, quién es su Ariadna. Ella responde al principio que nadie, después nos habla de su mejor amiga, que reside en el extranjero y va a venir a testificar en el juicio de Mirta (se va a celebrar en unos días).

Comentamos que merece la pena pasar por todas las dificultades para llegar a un sitio como el castillo, que ella identifica con la felicidad y al que, según ella, no se puede acceder por otro camino. Ella asiente, aunque recordando que con tantas trampas es difícil sobrevivir.

Sesión 17: "Fotografías"

Propuesta: hacer cuatro fotografías en las que aparezca reflejado lo siguiente:

- 1ª - Cómo crees que te ve tu familia
- 2ª - Cómo crees que te ven tus amigos

3ª - Cómo te ves a ti misma dentro de diez años

4ª - Un objeto con el que te identifiques, que te represente

Fig. 14. *Fotografías. Cómo te ves a ti misma dentro de diez años*

Vamos a comentar únicamente la cuarta. Cuando estábamos preparando la foto respondió automáticamente "muerta". Pensamos que iba a volver a plantear el tema del suicidio, a pesar de que en las últimas sesiones no había vuelto a salir. Sin embargo, cuando comentó la imagen después nos sorprendió escuchar que "es una Mirta la que ha muerto, otra va a nacer" (ella esperaba que fuera mejor que la anterior, pero no se sabía).

En esta sesión nos cuenta que ha empezado a salir con un chico.

Sesiones 18 y 23: "La isla" y "El mar"

Estas dos sesiones sirven de muestra para ver cómo trabaja Mirta en las actividades en equipo. En ninguno de los dos casos interactúa con sus compañeras, es más, casi puede decirse que les impide a ellas que lo hagan entre sí.

En "La isla" invade el espacio de la compañera que está sentada en la mesa enfrente de ella, que se ve obligada a adaptar la forma de la isla a la suya.

Fig. 6. *La isla*

Detalle de Fig. 6

Fig. 15. *El mar*

Detalle de Fig. 15

En “El mar” dice a las demás, que trataban de ponerse de acuerdo antes de empezar, que es mejor que cada una dibuje lo que quiera y ya está. Ella utiliza exactamente la mitad del espacio común, sin tocar el resto. Las otras dos mujeres se arreglan con el trozo que les deja, sin decir nada.

6.1.9.6 Conclusiones

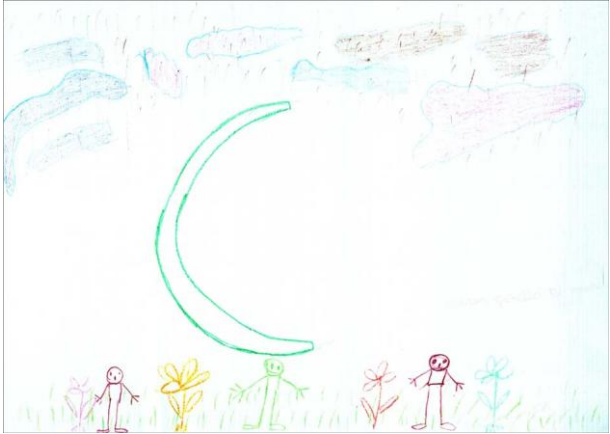


El grupo la acogió en todo momento, sosteniéndola en los que han sido más duros, comprendiendo su necesidad de acaparar la atención y sus desplantes, escuchándola y tratando de entenderla siempre. Sin embargo, ella no se relacionó mucho en general con sus compañeras. A pesar de todo creó vínculos afectivos con ellas, pues, como ella misma manifestaba, eran las personas que sentía más cercanas de la casa. La relación entre nosotras dos fue muy buena por ambas partes. Escuchaba mis observaciones y creo que sintió cómo era tenida en cuenta. Quizá el que fuera la más próxima a mí en edad me hizo sentirme más cercana a ella.

Mirta faltó únicamente a dos de las veinticuatro sesiones de arteterapia que realizamos. Creemos que la mayoría de los objetivos se cumplieron:

- Descubrió su capacidad de expresión a través de la plástica.
- Comprobó que había personas que la escuchaban y con las que podía contar si quería hacerlo.
- Superó los sentimientos de muerte.
- Asimiló su historia personal y las últimas semanas de taller se sentía capaz de mirar hacia adelante con esperanza.




6.1.10 Tablas resumen sesiones Talleres I y II

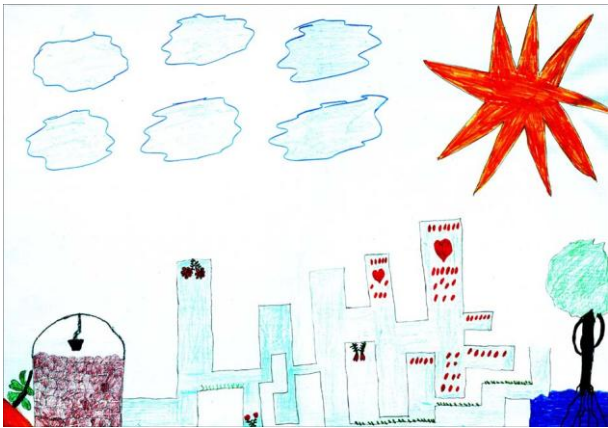
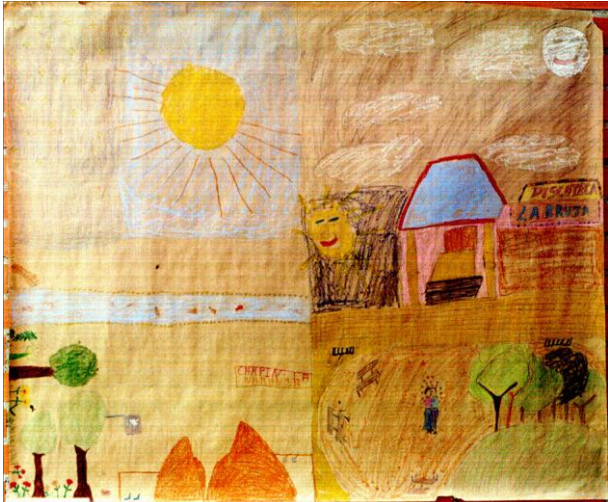

6.1.10.1 Tabla resumen Taller I

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>1.</p> <p><u>DIBUJO A PARTIR DE LA INICIAL DE TU NOMBRE</u></p> <p>Papel tamaño DIN A4, lápiz, goma de borrar, lápices de colores, rotuladores, ceras blandas y duras</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Presentación del taller y de las participantes Trabajo plástico sencillo que permita valorar su nivel creativo y aportar sus primeros datos personales 	
<p>2.</p> <p><u>CREA UN ESPACIO PROPIO</u></p> <p>Papel de estraza tamaño DIN A3, lápiz, goma de borrar, tijeras, pegamento de barra, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, revistas, fotos de muebles e interiores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Facilitar la expresión de necesidades. Cohesión del grupo 	
<p>3.</p> <p><u>CARTEL DE UNA MISMA</u></p> <p>Papel de estraza tamaño DIN A3, lápiz, goma de borrar, tijeras, pegamento de barra, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, revistas, fotos de muebles e interiores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Reflexionar sobre la identidad y sobre la imagen que ofrecen al exterior. Favorecer el reconocimiento de las propias aptitudes y cualidades 	


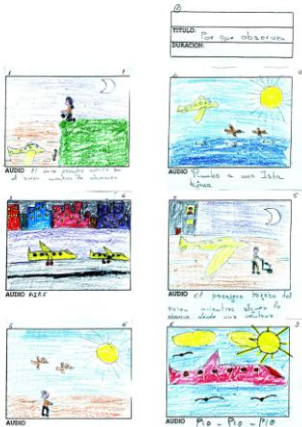

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>4.</p> <p><u>ILUSTRACIÓN DE CUENTO</u></p> <p>Papel de estraza tamaño DIN A3, lápices de grafito, gomas de borrar, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar el momento actual en que se sienten perdidas después de haber tomado la difícil decisión de abandonar el hogar. Ser conscientes de la posibilidad que ofrece el presente de reflexionar, descansar y renovar fuerzas 	
<p>5.</p> <p><u>CENTROS DE NAVIDAD</u></p> <p>Bandejas, adornos navideños, tijeras, pegamento, esponja</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Implicarse en la decoración navideña de la casa, para así sentirla más como propia 	
<p>6.</p> <p><u>IDENTIFICACIÓN CON OBJETOS.</u> <u>HISTORIA ILUSTRADA</u></p> <p>Papel de estraza tamaño DIN A3, lápices de grafito, gomas de borrar, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, muchos y variados objetos</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Propiciar los relatos biográficos para su análisis y reflexión 	



<div> <div>SESIÓN</div> <div>ACTIVIDADES Y MATERIALES</div> <div>OBJETIVOS</div> </div>	<div> <div>IMAGEN</div> </div>
<div>7.</div> <div> <div>TRANSFORMAR ALGO MALO EN BUENO</div> <div> <div>Papel de estraza tamaño DIN A3, lápices de grafito, gomas de borrar, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, tijeras, pegamento de barra</div> <div> <div>OBJETIVOS:</div> <div> <div> <div>Identificar emociones y sentimientos negativos. Transformarlos simbólicamente en el papel para poder hacerlo después a otros niveles</div> </div> </div> </div> </div> </div>	<div> </div>
<div>8.</div> <div> <div>LO POSITIVO, LO BUENO / LO NEGATIVO, LO MALO</div> <div> <div>Papel de estraza tamaño DIN A3, lápices de grafito, gomas de borrar, tijeras, pegamento de barra, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, revistas</div> <div> <div>OBJETIVOS:</div> <div> <div> <div>Trabajar los opuestos / complementarios</div> </div> </div> </div> </div> </div>	<div> </div>
<div>9.</div> <div> <div>LÁMINAS DE ARTE. INTERPRETACIÓN</div> <div> <div>Papel tamaño DIN A3, lápices de grafito, gomas de borrar, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, láminas de cuadros sugerentes de la historia del arte con escenas de mujeres solas</div> <div> <div>OBJETIVOS:</div> <div> <div> <div>Propiciar la expresión de sentimientos de soledad, tristeza, abandono...</div> </div> </div> </div> </div> </div>	<div> </div>

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>10.</p> <p><u>MÁSCARA. CARA HACIA FUERA / HACIA DENTRO</u></p> <p>Cartulinas, lápices de grafito, gomas de borrar, tijeras, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, gomas elásticas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Comprobar las correspondencias o discrepancias entre cómo se muestran al mundo y cómo son realmente. Explorar las diferentes facetas de la personalidad 	
<p>11.</p> <p><u>MÚSICA</u></p> <p>Papel tamaño DIN A4, pintura acrílica, pinceles, reproductor de CDs, música variada</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Disfrutar con nuevos materiales, explorar su creatividad, expresar emociones y sentimientos 	
<p>12.</p> <p><u>CREATIVIDAD. LÍNEA. MANCHA</u></p> <p>Papel tamaño DIN A4, pintura acrílica, pinceles, lápices de grafito, gomas de borrar, ceras duras y blandas, lápices de colores, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Disfrutar con nuevos materiales, explorar su creatividad 	

<p>SESIÓN</p> <p>ACTIVIDADES Y MATERIALES</p> <p>OBJETIVOS</p>	<p>IMAGEN</p>
<p>13.</p> <p><u>EL LABERINTO</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3, lápices de grafito, gomas de borrar, rotuladores, lápices de colores, ceras duras y blandas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Propiciar los relatos biográficos incidiendo en los momentos más problemáticos. Reflexionar sobre el lugar en el que se encuentran ahora 	
<p>14.</p> <p><u>HISTORIA Y MURAL EN EQUIPO</u></p> <p>Papel continuo, lápices de grafito, gomas de borrar, lápices de colores, ceras duras y blandas, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar la relación con las otras. Enfrentar conflictos, llegar a acuerdos, pedir ayuda... 	
<p>15.</p> <p><u>LOS SENTIDOS</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3, lápices de grafito, gomas de borrar, rotuladores, lápices de colores, ceras duras y blandas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Ejercicio de “calentamiento” tras las vacaciones y la incorporación de una nueva asistente al grupo. Tomar conciencia de distintas sensaciones experimentadas a través de los sentidos. Expresarlas plásticamente 	




SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>16.</p> <p><u>CUADRO DE UN DÍA</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3 y DIN A4, lápices de grafito, gomas de borrar, rotuladores, lápices de colores, ceras duras y blandas, revistas, tijeras, pegamento</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Reflexionar sobre cómo distribuyen su tiempo, si se conceden mucho o poco para ellas mismas, si los días están muy vacíos o muy llenos, si la organización de las actividades diarias está en consonancia con sus metas... 	
<p>17.</p> <p><u>FOTOGRAFÍAS</u></p> <p>Cámara de fotos Polaroid</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Expresar y reflexionar sobre la imagen que tienen de sí mismas en el pasado, el presente y el futuro, en su interior y cara al exterior. Reforzar la identidad 	
<p>18.</p> <p><u>LA ISLA</u></p> <p>Papel continuo, lápices de grafito, gomas de borrar, lápices de colores, ceras duras y blandas, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar la relación con las otras. Enfrentar conflictos, llegar a acuerdos, pedir ayuda... 	

<p>SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS</p>	<p>IMAGEN</p>
<p>19.</p> <p><u>ESCULTURA CON MATERIALES RECICLADOS</u></p> <p>Materiales reciclados, tijeras, pegamento, pintura acrílica, pinceles</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar creando algo nuevo a partir de materiales desechados 	
<p>20.</p> <p><u>STORY-BOARD</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3 fotocopiado con el esquema del <i>story-board</i>, lápices de grafito, gomas de borrar, rotuladores, lápices de colores, ceras duras y blandas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar la relación con las otras. Enfrentar conflictos, llegar a acuerdos, pedir ayuda... 	
<p>21.</p> <p><u>PALABRAS</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3, lápices de grafito, gomas de borrar, tijeras, pegamento de barra, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, revistas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Expresar emociones, sentimientos 	



SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>22.</p> <p><u>PERSONAJES</u></p> <p>Papel tamaño DIN A4, lápices de grafito, gomas de borrar, tijeras, pegamento de barra, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, revistas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Proyectar historias personales, pensamientos, sentimientos y sensaciones bloqueados 	
<p>23.</p> <p><u>EL MAR</u></p> <p>Papel continuo, papel tamaño DIN A4, lápices de grafito, gomas de borrar, lápices de colores, ceras duras y blandas, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar la relación con las otras. Enfrentar conflictos, llegar a acuerdos, pedir ayuda... 	
<p>24.</p> <p><u>REVISIÓN DE TRABAJOS</u></p> <p>Todos los trabajos realizados hasta la fecha</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Enfrentarles con su propia obra y su evolución en el taller para poder extraer conclusiones, aportar devoluciones y concretar metas. Tener una visión de conjunto, encontrar elementos comunes y diferentes, hacer quizá nuevas lecturas... Que todo ello pueda servir para sacar el máximo partido para las sesiones que faltan 	


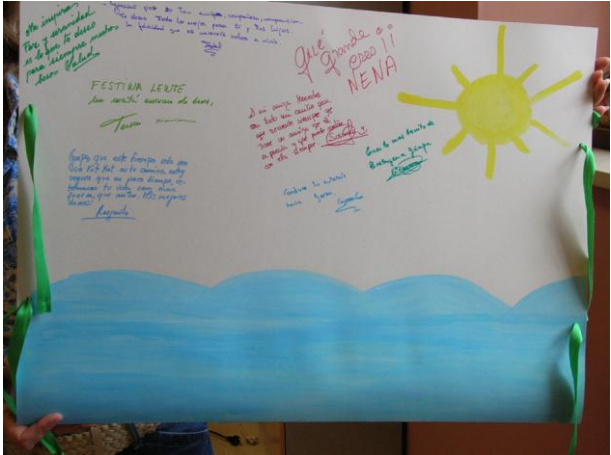

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>28.</p> <p><u>ARCILLA</u></p> <p>Arcilla, paneles, palillos de modelar, pintura acrílica, pinceles</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Explorar el lado espontáneo de su carácter al jugar sin la obligación de tener que realizar ningún producto determinado 	
<p>29.</p> <p><u>CIERRE</u></p> <p>Todos los trabajos realizados, carpetas, cámara de fotos Polaroid</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Enfrentarles con su propia obra y su evolución en el taller para poder extraer conclusiones, aportar devoluciones y concretar metas ▪ Facilitar un elemento de contención y memoria de toda su experiencia ▪ Propiciar un momento lúdico y festivo de despedida 	

6.1.10.2 Tabla resumen Taller II

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>1.</p> <p><u>DIBUJO A PARTIR DE LA INICIAL DE TU NOMBRE</u></p> <p>Ceras Manley, papel tamaño DIN A3</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Presentación del taller ▪ Presentación de las participantes ▪ Trabajo plástico sencillo que permita valorar su nivel creativo y aportar sus primeros datos personales 	
<p>2.</p> <p><u>MÁSCARA</u></p> <p>Folios, cartulinas de colores, tijeras, pegamento de barra, cola blanca, ceras Manley, conchas, lanas, flores y frutos secos, palillos, pajitas de plástico, collares de "cotillón" de colores, confeti, globos</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Facilitar que expresen sus gustos, aficiones, preferencias, atracciones, identificaciones..., todas aquellas características que impliquen su nivel de autoestima, su manera de sentir, mirar el mundo y enfrentar la vida 	
<p>3.</p> <p><u>ILUSTRAR UN CUENTO</u></p> <p>Cartulinas blancas y de colores, papeles diversos, tijeras, pegamento de barra, ceras Manley, rotuladores, lápices grafito, lápices de colores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Propiciar los relatos biográficos de la infancia para su análisis y reflexión 	

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>4.</p> <p><u>MÚSICA</u></p> <p>Cartulinas DIN A4, témperas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Propiciar los relatos biográficos de adolescencia y juventud para su reflexión y análisis 	
<p>5.</p> <p><u>ARCILLA</u></p> <p>Arcilla</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar sobre la sexualidad, la sensualidad, la seducción, la maternidad, la relación con el propio cuerpo... 	
<p>6.</p> <p><u>PERSONAJES Y RELATO A PARTIR DE FOTOGRAFÍAS O ILUSTRACIONES DE REVISTAS</u></p> <p>Revistas, tijeras, pegamento de barra, folios DIN A4 y DIN A3, rotuladores y ceras.</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Proyección de pensamientos, sentimientos y sensaciones bloqueados 	

<div> <div> <div>SESIÓN</div> <div>ACTIVIDADES Y MATERIALES</div> <div>OBJETIVOS</div> </div> </div>	<div> <div>IMAGEN</div> </div>
<div> <div>7.</div> <div> <div>COLLAGE: miedo – soledad – culpa - dolor</div> <div> <p>Cartón de 80 x 120 cm, temperas, pinceles, pegamento, tijeras, platos y vasos desechables para las témperas, papel celofán, pinocho y de seda, lanas, telas y revistas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Revisión de la relación con el maltratador, el momento de ruptura y el momento presente. Se trabaja en grupos de 3 o 4 mujeres para estimular la comunicación entre ellas </div> </div> </div>	<div>  </div>
<div> <div>8.</div> <div> <div>VÍDEO</div> <div> <p>Cámara de vídeo, televisión, ordenador, papel y lápiz</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar su relación con “el otro” en el momento presente. Afrontamiento de conflictos. <p>Se trabaja en grupos de 3 o 4 mujeres para estimular la comunicación entre ellas</p> </div> </div> </div>	<div>  </div>
<div> <div>9.</div> <div> <div>FOTOGRAFÍA</div> <div> <p>Cámara de fotos digital, ordenador, impresora, folios, cartulinas, ceras, lápices de colores, témperas, papel de seda, papel celofán, tijeras</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Expresar y reflexionar sobre la imagen que tienen de sí mismas en el pasado, el presente y el futuro, en su interior y cara al exterior. Reforzar la identidad </div> </div> </div>	<div>  </div>

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>10.</p> <p><u>CAJA</u></p> <p>Cajas de cartón, cartulinas, ceras, lápices de colores, témperas, papel de seda, papel celofán, tijeras, pegamento, cola, fotocopias de fotografías...</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Analizar y concretar lo que salvan de su pasado, aprecian en su presente y anhelan en su futuro. Inducir un discurso positivo de cara al futuro 	
<p>11.</p> <p><u>REVISIÓN DE TRABAJOS</u></p> <p><u>CARPETA</u></p> <p><u>EXPOSICIÓN</u></p> <p>PowerPoint, televisión, ordenador, papel y lápiz</p> <p>Carpeta cartón duro 50 x 70, cartulinas, ceras, lápices de colores, témperas, papel de seda, papel celofán, tijeras, pegamento, cola, fotocopias de fotografías...</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Enfrentarles con su propia obra y su evolución en el taller para poder extraer conclusiones, aportar devoluciones y concretar metas ▪ Facilitar un elemento de contención y memoria de toda su experiencia ▪ Propiciar un momento lúdico y festivo de despedida 	
	

6.2 Arteterapia y mujeres enfermas mentales



Fig. 16. Fachada principal del Complejo Sociosanitario La Merced, Guadalajara

6.2.1 Introducción

El que fuera antiguo Hospital Provincial “Ortiz de Zárate” de Guadalajara se denomina hoy Complejo Sociosanitario La Merced. Desde el año 2003 hasta el momento actual se vienen llevando a cabo talleres de arteterapia con los pacientes con trastornos mentales de la Unidad de Media Estancia (U.M.E.). El taller que vamos a describir a continuación tuvo una duración de ocho meses: de noviembre de 2006 a junio de 2007.

El diagnóstico más común entre las personas que asistieron al taller de arteterapia era la esquizofrenia, por lo que se desarrollará brevemente de forma teórica este trastorno.

6.2.2 Revisión de la definición de salud mental

Debido a las diferencias en los valores entre culturas, clases, países, géneros, etc., es difícil llegar a un consenso en

la definición de salud mental. La Organización Mundial de la Salud (OMS) ha propuesto recientemente la siguiente:

Un estado de bienestar en el cual el individuo se da cuenta de sus propias aptitudes, puede afrontar las presiones normales de la vida, puede trabajar productiva y fructíferamente y es capaz de hacer una contribución a su comunidad (OMS 2001).

La salud mental se define, pues, de forma positiva, ya que es mucho más que la ausencia de enfermedad mental.

Comprenderemos que la salud mental y la salud física no pueden existir por separado si tenemos en cuenta que en un ser humano el funcionamiento de las áreas mentales, físicas y sociales es interdependiente (OMS 2001).

6.2.3 La esquizofrenia

La esquizofrenia es uno de los prototipos de enfermedad mental y,

por tanto, de los trastornos psicóticos. Define un grupo de trastornos que producen distorsión en los pensamientos y en la percepción.

6.2.3.1 Breve introducción histórica

Desde la antigüedad encontramos descripciones de casos que pudieran ubicarse en esta categoría diagnóstica, pero hasta finales del siglo XIX y principios del XX no acontecen los principales avances en la clasificación y conceptualización del trastorno.

Se considera que Emil Kraepelin (1856-1926) fue el primero en identificar el cuadro en 1887, aunque llamó al trastorno “*dementia praecox*” (demencia precoz). Utilizó este nombre para diferenciarlo de otras formas de demencia que aparecen a una edad tardía en la vida de las personas.

En 1911 Eugen Bleuler (1857-1939) acuñó el término “esquizofrenia” (*schizo-phrenia*: fragmentación de la capacidad mental), por considerar inexacto el anterior. Bleuler consideró la existencia de distintos trastornos dentro de la esquizofrenia, a los que llamó “el grupo de las esquizofrenias”. Realizó diferentes clasificaciones de los síntomas, de las cuales la principal fue la de “síntomas fundamentales” y “síntomas accesorios”.

Un tercer autor importante en la historia del desarrollo del concepto de esquizofrenia es Kurt Schneider (1887-1967), quien publicó en 1950 unos criterios para el diagnóstico de esquizofrenia: los síntomas de primer rango. Con ellos da un giro a lo anteriormente propuesto, pues se

centra en los delirios y las alucinaciones. No establece esta clasificación porque sean los trastornos básicos de la enfermedad, sino porque facilitan el diagnóstico y la comprensión del trastorno.

En 1952 apareció la primera edición del Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), DSM-I, publicado por la Asociación Americana de Psiquiatría (*American Psychological Association*), APA, con el fin de cubrir la necesidad de utilizar un lenguaje común para lograr diagnósticos más consistentes y facilitar la comunicación.

6.2.3.2 Definición y descripción

El trastorno se caracteriza por la presencia de al menos dos de los siguientes signos y síntomas: delirios, alucinaciones, lenguaje desorganizado, comportamiento catatónico o gravemente desorganizado o síntomas negativos, que se manifiestan de forma significativa al menos durante el período de un mes (o menos tiempo si han sido tratados convenientemente) y ha habido alguna manifestación del trastorno durante al menos seis meses. Estas alteraciones influyen significativamente en la vida laboral o social del paciente [Ver en Tablas 1 y 2 del apartado “6.4 Anexos” los criterios del DSM-IV y la CIE-10 para el diagnóstico de la esquizofrenia].

No existen síntomas específicos cuya existencia se considere suficiente para emitir el diagnóstico, sino que éste implica la presencia de un conjunto de manifestaciones, entre las que destacan las psicóticas, junto a la presencia de un deterioro laboral o

social que perduran durante un período prolongado de tiempo.

Los síntomas de la esquizofrenia suelen clasificarse como positivos y negativos (Andreasen y Olsen, 1982). Ambos tipos se pueden manifestar en grado diferente en las distintas etapas del proceso.

Los principales síntomas positivos (exceso o distorsión de las funciones normales) asociados con la esquizofrenia son:

- Alucinaciones. Son percepciones sensoriales imaginarias. Las más habituales son las auditivas, aunque las alucinaciones también pueden ser visuales, táctiles, olfatorias, gustativas y cenestésicas (en estas últimas el paciente percibe cambios corporales como metamorfosis, quemaduras u hormigueos).
- Ideas delirantes. Son falsas creencias de las que la persona está firmemente convencida aunque no pueda probarlas. Los delirios pueden ser de diferentes tipos: de persecución, de culpa o pecado, de grandeza, religiosos, somáticos, de referencia (la persona cree que detalles, frases o hechos que acontecen se refieren a ellos o tienen un significado especial para ellos), de control (sensación de que una fuerza externa controla sus sentimientos o sus actos). Algunos pacientes consideran que les han robado pensamientos de la mente, o que les han insertado algunos que no son suyos, o bien que les leen el pensamiento, o que éste es difundido de forma que los demás pueden escucharlo.
- Trastornos del pensamiento. La persona afectada tiene una forma de pensar confusa que se revela en el contenido y en la forma de lo que dice. Puede saltar de un tema a otro con poca o nula conexión lógica, interrumpir el hilo del pensamiento o utilizar una sintaxis extraña, de modo que la conversación se hace difícil de seguir para el interlocutor. Este tipo de síntomas incluyen: el descarrilamiento, en el que se pasa de un tema o frase a otro/a, el lenguaje es claro pero no presenta ninguna ilación. La tangencialidad, donde se responde a una pregunta de manera oblicua, tangencial o irrelevante. La circunstancialidad, en la que el discurso es indirecto y tarda mucho en llegar a la idea final. La incoherencia (discurso Incomprensible). La ilogicalidad, donde se llega a una conclusión sin seguir una secuencia lógica. La presión del habla, en la que se habla tan rápido que no se puede comprender nada. La distraibilidad, dejando de hablar en medio de un discurso y cambiando de tema en función de algún estímulo externo. Las asociaciones fonéticas, en las que las palabras parecen ser elegidas por su sonido y no por su significado.
- Comportamiento extravagante. Algunas personas con esquizofrenia tienen comportamientos extraños o transgreden normas y costumbres sociales. Pueden manifestarlo por medio de la apariencia física, con su comportamiento social o sexual inapropiado, con su conducta agresiva, agitada o repetitiva.

Los principales síntomas negativos (reflejan una disminución o pérdida de las funciones normales) asociados con la esquizofrenia son:

- Pobreza, embotamiento o aplanamiento afectivo. Se manifiesta a través de una disminución de la expresividad de emociones, que puede ser observada en la inexpresividad facial, en la ausencia de inflexiones vocales al hablar, en la disminución de los movimientos y ademanes corporales espontáneos o en un escaso contacto visual. Otra muestra de embotamiento afectivo puede ser la incongruencia, cuando el afecto expresado es inapropiado.
- Pérdida de vitalidad, abulia o apatía. Consiste en una falta de motivación y una carencia de energía para iniciar, mantener o terminar distintas actividades. Se puede manifestar en una falta de persistencia en el trabajo o en la escuela, en una tendencia a estar físicamente inerte o en descuido con el aseo y la higiene personal.
- Retraimiento social y anhedonia (incapacidad para experimentar placer, pérdida de interés o satisfacción en casi todas las actividades). Este síntoma puede observarse por la falta de interés o hobbies, así como por la disminución de la actividad e interés sexuales. Hay dificultad para experimentar sensaciones de intimidad y para mantener y hacer amigos o conocidos.
- Dificultad en concentrar la atención.

6.2.3.3 Clasificación

Desde su descubrimiento se han realizado muchos intentos de estructurar toda la variedad de síndromes que presenta la esquizofrenia en unos pocos subtipos.

Históricamente, una de las clasificaciones más utilizadas, teniendo en cuenta la descripción de la sintomatología y el curso del trastorno, ha sido la que identificaba los subtipos “paranoide”, “hebefrénico” (después denominado “desorganizado”) y “catatónico”. Fue planteada por Kraepelin y mantenida por Bleuler, quien añadió el subtipo “simple”. Exceptuando este último, los primeros se contemplan aún en el DSM-IV, donde aparecen además otros dos: “indiferenciado” y “residual”. [Ver Tabla 3 en el apartado “6.4 Anexos”].

6.2.3.4 Epidemiología

No existe consenso en torno a la prevalencia del trastorno, pudiendo oscilar ésta entre un 0,2 y un 2%. Las tasas de prevalencia son similares en todo el mundo, tendiéndose a considerar que la prevalencia vital del trastorno se sitúa alrededor del 0,5-1% de la población (www.esquizofreniabrelaspuertas.es).

Se ha observado que frente al 1% de prevalencia vital general, la prevalencia para familiares de primer grado de personas que padecen esquizofrenia se eleva al 10%. Y aumenta más conforme es mayor la proximidad biológica (hasta llegar al 46% si ambos padres están afectados) (*Ibíd.*).

6.2.3.5 Etiología (modelos teóricos)

Se han realizado numerosas investigaciones para tratar de definir las causas de la esquizofrenia. Estos estudios han dado lugar a distintas hipótesis o modelos explicativos (*Ibíd.*):

A) Teorías biológicas

Genética. Es un hecho demostrado que los familiares de pacientes esquizofrénicos tienen mayor probabilidad de padecer esquizofrenia. Cuanto mayor es la proximidad en el parentesco, más probabilidad existe de contraer la enfermedad. No obstante, a pesar de que los factores genéticos parecen ser importantes para el desarrollo de la esquizofrenia, no explican por sí solos su modo de presentación. Si las causas de la esquizofrenia fueran enteramente genéticas, aun en el supuesto de que se necesitaran varios genes anormales actuando conjuntamente para provocar el trastorno, los gemelos idénticos deberían compartir el mismo riesgo, de manera que si uno enfermara el otro también debería hacerlo. Sin embargo, los casos en los que esto sucede no superan el 50%.

Neurotransmisores. La hipótesis que cuenta con mayor apoyo sugiere que un aumento de la actividad de la dopamina en determinadas áreas cerebrales está asociado a síntomas específicos esquizofrénicos, como delirios y alucinaciones. También se ha estudiado la relación entre la esquizofrenia y la noradrenalina, la serotonina y los péptidos.

Alteraciones cerebrales. Gracias al desarrollo de técnicas de neuroimagen es posible explorar en vivo la estructura y la función cerebral. Estas

técnicas son, fundamentalmente, la tomografía axial computarizada (TAC) y la resonancia magnética nuclear (RMN). La alteración más importante que se ha encontrado en pacientes esquizofrénicos es la dilatación ventricular (tercer ventrículo y ventrículos laterales). Además se ha hallado atrofia cortical (con dilatación de los surcos y las cisuras del cortex), atrofia cerebelar, asimetría hemisférica invertida y disminución de radiodensidad del tejido en diversas zonas cerebrales. Otras variaciones han sido diferencias en el riego sanguíneo en zonas prefrontales ante tareas de activación de esta zona (hipofrontalidad), alteraciones en el patrón del electroencefalograma, alteraciones neuropsicológicas, neurológicas y degeneración cerebral.

Hipótesis inmunológicas y víricas. Suponen una infección del sistema nervioso central producida por un virus o por la acción de una actividad celular patológica contra el tejido de este sistema originada por anticuerpos. Esta hipótesis se apoya en la relación que se ha hallado entre el desarrollo de la esquizofrenia y el mes de nacimiento (la mayoría de las personas afectadas nacen en los meses de invierno). También se ha señalado la gripe en la madre durante la gestación como un factor que contribuye al desarrollo de la esquizofrenia.

B) Teorías psicodinámicas

Se han planteado dos modelos para explicar el padecer psicótico desde la perspectiva psicodinámica. El primero apunta una incapacidad cognitiva del niño que le impediría internalizar sus experiencias con la

madre, llevándole a una inestabilidad que se haría patente en determinados momentos evolutivos. El segundo modelo se refiere a un conflicto intrapsíquico más intenso que el neurótico y que requiere defensas más primitivas como la negación y la proyección, que a veces suponen una ruptura con la realidad.

C) Teorías sistémicas

Proponen que el esquizofrénico queda atrapado entre varios niveles de comunicación, producto del uso de mensajes de “doble vínculo”. Estos mensajes son contradictorios y se realizan dentro de una relación intensa. Las investigaciones con enfoque sistémico se han centrado en los patrones de comunicación que se establecen entre el paciente y sus familiares más próximos.

D) Modelo de vulnerabilidad-estrés

Este modelo considera que para producirse el trastorno es necesaria la existencia de una vulnerabilidad, que puede ser activada por diversos estresores. Ni la vulnerabilidad ni el estrés por separado son suficientes para producir un episodio esquizofrénico, por lo que sólo una parte de las personas predispuestas acabarán desarrollando a lo largo de su vida el trastorno.

E) Datos neurofisiológicos y neuropsicológicos

Se han realizado investigaciones para comprobar qué hemisferio cerebral resulta más afectado en las personas con esquizofrenia y en qué zonas.

6.2.3.6 Tratamiento

El tratamiento de este trastorno ha sufrido un gran avance en los últimos años. Y dicho avance se ha producido desde distintos campos. Por una parte, en los modelos etiológicos del trastorno. Por otro, la evolución de los recursos psicofarmacológicos, con el gran desarrollo que han experimentado los neurolépticos. También ha sido importante la aparición y desarrollo de nuevas y eficaces técnicas psicoterapéuticas. Pero sin duda el principal cambio se produjo en Estados Unidos en los años sesenta y setenta (en España sucedió más tarde, a lo largo de los ochenta). Dicho cambio se denominó “reforma psiquiátrica” o “proceso de desinstitucionalización”. Supuso una transformación en los modos de atención en salud mental, pasando de un modelo exclusivamente hospitalario (“manicomio”) a un modelo comunitario, trabajando con la persona en su propio entorno. Anteriormente a estos pacientes se les internaba en manicomios con ingresos de muy prolongada duración, que en muchos casos suponían un encierro de por vida.

Pero el cambio de modelo de atención supone un amplio ámbito de actuación. No basta con sacar a los pacientes de los hospitales psiquiátricos y atenderlos de manera ambulatoria, sino que supone una manera totalmente diferente de conceptualizar el trastorno en sus diferentes vertientes biológicas, psicológicas y sociales. No basta con eliminar los síntomas del paciente, sino que hay que trabajar para mejorar su rehabilitación y su reinserción en la sociedad.

Otra de las innovaciones del modelo es que requiere la intervención de un equipo interdisciplinario. El saber médico no puede dar cuenta de toda la complejidad del trastorno y de su intervención, sino que una forma más adecuada de acercarse al problema consiste en el desarrollo de equipos formados por distintos profesionales que integren sus diferentes conocimientos.

Es en este marco comunitario donde surge la rehabilitación psicosocial que se fundamenta en el modelo de vulnerabilidad-estrés. La rehabilitación consiste en un proceso individualizado donde se trabaja para la adaptación de la persona con esquizofrenia en la sociedad, con lo que se trabaja por una parte con esa persona, potenciando sus habilidades y competencias, y por otra parte se trabaja con el entorno, para que disponga de los apoyos necesarios.

Pero centrándonos directamente en las intervenciones con la persona afectada, ninguna de las técnicas, individualmente, consigue abarcar toda la enfermedad ni tampoco son igualmente eficaces en todos los subtipos de esquizofrenia. Probablemente, una orientación terapéutica secuencial, que incluya la farmacoterapia, la psicoterapia familiar y los programas de rehabilitación psicosocial, sea el tratamiento de elección en el trastorno esquizofrénico.

6.2.3.7 Esquizofrenia y mujeres

La esquizofrenia suele afectar en igual número a hombres y mujeres. Pero no de la misma forma: en los hombres el inicio suele ser más temprano (en torno a los 15-24 años) y su ajuste previo a la enfermedad es peor. En las

mujeres el inicio suele ser más tardío (25-34 años), su competencia premórbida es mejor y presentan más frecuentemente síntomas afectivos, paranoia y alucinaciones auditivas, mientras que presentan con menos frecuencia síntomas negativos (*Ibíd.*).

CARACTERÍSTICAS DIFERENCIALES ENTRE HOMBRES Y MUJERES		
CARACTERÍSTICAS	HOMBRES	MUJERES
Edad de inicio	15-24 años	25-34 años
Ajuste premórbido	Peor	Mejor
Síntomas preponderantes	Negativos	Afectivos, Positivos

Es posible que la aparición más tardía del trastorno en mujeres se deba a la disminución de la secreción de estrógenos en la menopausia, ya que esta hormona sexual femenina tiene un ligero efecto protector contra la esquizofrenia.

6.2.3.8 El estigma y la discriminación debidos a la esquizofrenia

La Asociación Mundial de Psiquiatría emprendió en 1996 un programa internacional llamado “La Esquizofrenia Abre las Puertas” con el objetivo de combatir la estigmatización producida por la esquizofrenia. Dentro de este programa, que se mantuvo hasta el 2007, se realizaron actividades informativas, educativas, de sensibilización social, de investigación y de documentación. Los contenidos fueron diseñados por un gran número de expertos/as de todo el mundo en colaboración con organizaciones profesionales, asociaciones de pacientes y familiares y representantes de la administración.

A menudo, las personas con esquizofrenia no sólo deben enfrentarse a los síntomas de la enfermedad, sino también al aislamiento social y a

las actitudes discriminatorias de la sociedad, que hacen más difícil todavía su tratamiento y recuperación. Muchas personas, incluso profesionales sanitarios, tienen una imagen estereotipada de las que padecen esta enfermedad, llegando a creer conceptos erróneos como los siguientes:

- Nadie se recupera de la esquizofrenia.
- La esquizofrenia es una enfermedad intratable.
- Las personas que padecen esquizofrenia suelen ser violentas y peligrosas.
- Las personas con esquizofrenia son perezosas e informales.
- La esquizofrenia es el resultado de una debilidad deliberada de la voluntad y del carácter (“se podría salir de ella si se quisiese”).
- Todo lo que dicen las personas con esquizofrenia son tonterías.
- Las personas con esquizofrenia no pueden informar debidamente sobre los efectos del tratamiento u otras cosas que les ocurran.
- Las personas con esquizofrenia son totalmente incapaces de tomar decisiones racionales sobre sus propias vidas (por ejemplo: dónde vivir).
- Las personas con esquizofrenia son impredecibles.
- Las personas con esquizofrenia no pueden trabajar.
- Las personas con esquizofrenia van enfermando cada vez más a lo largo de su vida.
- Los padres son culpables de la esquizofrenia de sus descendientes.

El estigma asociado a la esquizofrenia no sólo afecta al individuo enfermo, sino a todo y a todos los que están relacionados él o ella, que se

discriminan igualmente. Esto incluye a los familiares, los cuidadores, los profesionales sanitarios, los medicamentos, otros tratamientos, los hospitales y otros centros donde se trata la enfermedad.

El estigma asociado a la enfermedad mental está muy extendido y hasta las personas enfermas aceptan el estereotipo de su propia condición. Este estigma es uno de los principales obstáculos para el éxito del tratamiento y la causa más importante de la dificultad de realizar un diagnóstico precoz (por la vergüenza que provoca) y un tratamiento continuado, de la escasez de recursos disponibles para el tratamiento de la enfermedad, del aislamiento social, de la falta de oportunidades de empleo, de un alcoholismo o de una drogadicción, de la falta de hogar y de la hospitalización exagerada. Además, todas estas limitaciones aumentan aún más la estigmatización asociada a la enfermedad. Esta estigmatización también aparece reflejada en los medios de comunicación, lo que contribuye a perpetuar los estereotipos negativos. En 1993 un estudio de la prensa británica reveló que las personas con una enfermedad mental suelen ser retratadas bajo una visión negativa: como delincuentes violentos, asesinos, violadores o, en el mejor de los casos, como figuras que provocan risa (Barnes, 1993, citado en *esquizofreniaabrelaspuertas*). La manipulación del temor por la prensa amarilla sigue siendo habitual.

Para reducir el estigma y la discriminación originados por la esquizofrenia es necesario mejorar los tratamientos, cambiar la actitud de las personas mediante la educación y los programas de acogida

y modificar las leyes y la política para reducir la discriminación y aumentar la protección legal de quienes padecen una enfermedad mental.

6.2.4 Taller de arteterapia con mujeres enfermas mentales

El grupo con el que se trabajó estaba formado por una media de quince asistentes, la mayoría mujeres, pero también hombres, pacientes de la Unidad de Media Estancia Psiquiátrica (U.M.E.), si bien este estudio se centrará en las primeras.

6.2.4.1 La Unidad de Media Estancia

La U.M.E. es una unidad asistencial abierta, cuyo objetivo fundamental es cubrir necesidades de pacientes que precisan entornos estructurados residenciales, con abordajes prolongados en el tiempo de tipo rehabilitador que favorezcan la mayor autonomía posible del/de la paciente, a fin de que éste/a pueda reincorporarse a la sociedad-comunidad de una forma lo más normalizada posible.



Fig. 17. Maqueta de la U.M.E.

La población destinataria a esta Unidad son aquellos pacientes con

enfermedad mental que habiendo superado una fase aguda no deban estar exclusivamente en el medio ambulatorio, pero tampoco en larga estancia y convenga para ellos supervisión estructurada, con rango de edad entre 18 y 55 años y sin adicción.

El modelo funcional se basa en ingresos voluntarios, programados previa discusión de los casos derivados por profesionales de otros dispositivos, fundamentalmente de la Unidad de Salud Mental y hospitalización de agudos.

La asistencia prestada es integral del/de la paciente e integrada entre todos los dispositivos de Salud Mental.

De cada paciente es estudiado su informe clínico sociosanitario completo, remitido por el profesional responsable y evaluado por el equipo de la Unidad de Media Estancia (U.M.E.), procediéndose a programar su ingreso si procede. Una vez en la U.M.E. se elabora un plan terapéutico individualizado que incluye la asignación de profesionales, actividades terapéuticas y objetivas, sobre todo lo cual se elaborará en su momento el informe de alta que proceda. El plan terapéutico individualizado conllevará un contrato terapéutico.

6.2.4.2 El taller de arteterapia

El taller se realizaba una vez por semana y tenía una duración de una hora y media aproximadamente. El espacio de trabajo era el mismo que se utilizaba para el taller de terapia ocupacional: una habitación con un gran ventanal, mesas que podían

juntarse para formar una mayor, sillas y un armario donde guardar los materiales. Muchas semanas se prestaban a los/as pacientes libros de arte para que pudieran consultarlos hasta la siguiente sesión.

La media de asistentes al taller, como hemos señalado anteriormente, fue de unas quince personas. Algunas se marcharon antes de su finalización porque recibieron el alta y otras ingresaron con posterioridad a su comienzo, siendo integradas por el grupo sin problemas.

Las mujeres que acudían al taller tenían entre 37 y 56 años, presentando el grupo una media de edad de 45. El trastorno más común entre ellas era la esquizofrenia (paranoide, residual, indiferenciada). Otros trastornos que padecían eran: trastorno de personalidad, trastorno bipolar, trastorno depresivo, trastorno de la conducta alimentaria, retraso mental, fibromialgia, problema de tiroides y diabetes. Todas tomaban medicación, que esencialmente consistía en antidepresivos, ansiolíticos, antipsicóticos y estabilizadores del ánimo (algunas sólo dos de ellos, otras tres, otras los cuatro). Un tercio de las mujeres se quejaba de los efectos secundarios que les producía esta medicación, sobre todo lentitud en los movimientos y somnolencia. Otro tercio de ellas tenía conciencia total de su enfermedad, el resto únicamente tenía conciencia parcial o la estaba empezando a adquirir, poco a poco, después de su ingreso (al llegar no la tenían). El nivel cultural del grupo no era muy alto. La gran mayoría había cursado estudios primarios, no siempre terminándolos. Dos mujeres eran diplomadas en Magisterio y una era licenciada en

Derecho. La mayor parte de las mujeres había trabajado. Los empleos variaban: dependienta, operaria de fábrica, asistente domiciliaria, cuidadora infantil, servicio doméstico, limpiadora... Las maestras habían ejercido algún tiempo su profesión. La situación familiar era muy diferente según los casos. En algunos no mantenían apenas contacto con ningún miembro de su familia, que claramente era problemática (situaciones de alcoholismo, pobreza, enfermedades mentales, machismo...). En otros, siendo esto vital para su recuperación, su familia les visitaba y les apoyaba, o al menos alguno de sus miembros. La mitad de las mujeres del grupo eran madres. Los hijos/as eran cuidados por sus parejas o sus padres. Respecto al tema de la pareja, una de las mujeres llevaba años casada, y dos de ellas estaban abiertas a mantener una relación (en el tiempo que duró el taller salieron con varios hombres). El resto no parecían muy interesadas. Todas las mujeres salvo una habían estado ingresadas varias veces anteriormente.

6.2.4.3 Objetivos del taller

El objetivo central del taller era utilizar el arte como actividad terapéutica, favoreciendo la adquisición progresiva de un lenguaje expresivo propio que contribuyera al mejoramiento personal, que incrementara la reflexión sobre uno mismo y la propia situación vital, facilitara la liberación de aspectos difíciles de comunicar mediante otros medios, desarrollara la conciencia de la identidad personal y reforzara la autoestima y la valoración de las propias capacidades para una mejor comunicación, relación y adaptación consigo mismo y con el entorno.

Los objetivos específicos planteados en el taller fueron los siguientes:

- Adaptarse a la especificidad del grupo.
- Desarrollar la sensibilidad. Estimular la motivación y la actitud vital.
- Desarrollar la capacidad de expresión y comunicación mediante el conocimiento y ejercicio de los recursos del lenguaje plástico, favoreciendo la elaboración de un medio individual de comunicación, que potencie mayor capacidad de interrelación con el ambiente.
- Desarrollar la creatividad facilitando que los/as participantes se ejerciten en habilidades de búsqueda y solución de problemas con progresiva autonomía, mediante el conocimiento de recursos y materiales, y el ejercicio de la imaginación, en situaciones ambientales agradables y propicias.

Y, por último, el proyecto incluía esta relación de objetivos específicos para el refuerzo personal:

- Desarrollar una progresiva autonomía e independencia de los/as participantes respecto al programa de actividades.
- Propiciar el desarrollo de la iniciativa personal para la consecución de metas, intereses, propósitos, aumentando la confianza individual en la propia capacidad para resolver problemas sencillos por sí solos.

- Promover un mayor y mejor intercambio de relaciones entre los participantes.
- Trabajar la propia identidad, el sentimiento de utilidad, la valoración y asunción de riesgos y decisiones personales.
- Trabajar aspectos emocionales y sociales susceptibles de ser trabajados a través del arte.

6.2.4.4 Actividades

Como prioridades temáticas se consideraron las necesidades de autoexpresión, la identidad y la relación con el mundo.

Se trabajaron contenidos propios de un taller de expresión plástica, incluyendo en ellos temas sobre los que conviene hacer hincapié en el ámbito clínico:

- Expresión de sentimientos y emociones utilizando elementos del lenguaje plástico como instrumentos.
- Aspecto externo/interno del esquema corporal.
- La identidad personal.
- El entorno social y cultural.
- El entorno natural.
- Obras de arte contemporáneo: reconocimiento y recreación.
- Obras artísticas de ámbito diferente al plástico.

Los temas trabajados indirectamente mediante los contenidos formulados fueron la autoestima, la asertividad, la propia identidad, el itinerario vital-la proyección futura y las relaciones (consigo mismo/a, con la propia enfermedad y el entorno).

Las técnicas y materiales empleados fueron variados. Habitualmente los y las asistentes al taller los elegían libremente. Si el soporte utilizado para dibujar o pintar era una cartulina elegían el color de la misma.

(Ver al final del capítulo: Tabla resumen de sesiones)

6.2.5 Estudio de caso: Clara

Clara (nombre ficticio) es una mujer de 38 años con un trastorno depresivo recurrente y otro mixto de personalidad. Es consciente de su enfermedad.

En su familia de origen es la segunda de cuatro hermanas. Durante su infancia y adolescencia mantuvo una relación muy mala con su padre, con malos tratos físicos y probable abuso sexual. Tiene dos hijas, cada una de una pareja. En el momento del taller de arteterapia tiene otra pareja.

Estudió una diplomatura y ha desempeñado distintos trabajos, aunque ahora posee una incapacidad laboral permanente.

Está medicada con antidepresivos, ansiolíticos y un antipsicótico.

Fue ingresada por primera vez en un hospital a los 13 años por un trastorno de la conducta alimentaria y más tarde, a los 14, por intentos autolíticos graves. Posteriormente no ha dejado de tener ingresos psiquiátricos, también ha recibido múltiples asistencias en urgencias.

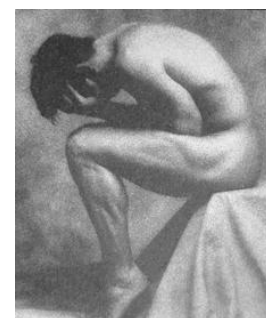
Hace un año participó solamente durante un mes en el taller de arteterapia.

Su actitud en el taller siempre es entusiasta y colaboradora, ayudando a preparar y recoger materiales y participando con interés en las sesiones.

Las otras mujeres del grupo tienen un nivel intelectual menor que el de Clara. Su relación con ellas es buena, cariñosa, aunque con un poco de distancia: ella siempre es más creativa, se expresa mejor y llama la atención con sus trabajos o sus intervenciones. Esto le gusta. A veces, si no tiene un día muy bueno, se aísla un poco. Al final del taller pasó muchos celos con la incorporación al mismo de una mujer joven que también era inteligente, guapa y creativa. Llegó a faltar a varias sesiones. Con los hombres del grupo también tiene buena relación. Es enamoradiza y en las últimas sesiones tontea con un hombre joven y culto que empieza a asistir al taller.

Comentaremos ahora algunas sesiones que han resultado más significativas:

Sesión 1: “Foto elegida dibujada”



Figs. 18 y 19. Fotografías elegidas por Clara

La propuesta es elegir una foto entre muchas y muy variadas. Después pueden transformarla o dibujarla, o bien cambiar los personajes femeninos por masculinos o viceversa.

Clara hace dos trabajos, ambos con ceras blandas. El primero lo titula "Sentimientos". Elige para él dos fotografías: una de la cara de una anciana y otra de un hombre desnudo con pose de "El pensador" de Rodin. Para el segundo selecciona una foto de Isabel Pantoja bailando. Le pone por título "El éxito".



Fig. 20. Foto elegida dibujada: *Sentimientos*



Fig. 21. Foto elegida dibujada: *El éxito*

Sesión 2: "Retratos por parejas"

Como en la primera sesión comprobamos que algunos miembros del grupo todavía no se conocen, dedicamos la segunda a los retratos

por parejas. Explicamos que vamos a hacer retratos creativos y que el objetivo no es buscar el mayor parecido posible. Mostramos algunos ejemplos de Pablo Picasso en los cuales aparecen caras cubistas y todo tipo de colores en el rostro. Pedimos que se fijen bien en detalles del compañero/a como el color de los ojos o del pelo y damos unas instrucciones básicas para el dibujo proporcionado del rostro. Las parejas se forman tal cual están sentados, con su compañero/a contiguo/a.



Fig. 22. Retratos por parejas: *El cantante*



Fig. 23. Retratos por parejas: Retrato de "El cantante" a Clara

Clara vuelve a utilizar las ceras blandas y retrata a un compañero que es músico, titulando su trabajo “El cantante”.

Sesión 3: “Objeto especial”

En esta ocasión cada persona tiene que traer a la sesión un objeto que le resulte especial, querido (les habíamos avisado la semana anterior). La idea que planteamos consiste en tratar de personalizar ese objeto y representarlo con pintura de dedos.



Fig. 24. *Objeto especial: Siempre juntas*

A la mayoría de los miembros del grupo les sorprende el nuevo material y se muestran reticentes a mancharse las manos, por un lado y, por otro, a no poder definir detalles en el dibujo. No es el caso de Clara. Ella elige su teléfono móvil y lo representa sobre una cara sonriente, titulando el trabajo “Siempre juntas”, en alusión a que le permite estar en contacto con sus hijas.

Sesión 6: “Qué te gusta hacer en tu tiempo libre”

Como indica el título de la sesión, la propuesta consiste literalmente en eso, en representar algo que nos guste hacer en nuestro tiempo libre.

Clara pinta con témperas una casa-residencia (la parte izquierda explica que es un invernadero con paredes de cristal y lleno de plantas). Escribe en el margen izquierdo de la cartulina “ABIERTA”. En ella le gustaría acoger a sus amigos/as y compañeros/as, para vivir juntos en el futuro, una vez sanos. Dedicó con cariño su trabajo a una de las mujeres del grupo.



Fig. 25. *Qué te gusta hacer en tu tiempo libre*

Sesión 7: “Mito de Orfeo y Eurídice”

Contamos la historia mitológica de Orfeo y Eurídice, cortándola en el momento en que Hades le explica a Orfeo la manera de recuperar a su esposa del infierno. Han de representar una parte, la que prefieran, y pensar un final. Llevamos algunos dibujos y un par de libros de mitología como inspiración para aquellos a quienes no se les ocurra qué hacer.

La historia gusta al grupo y hasta se crea un debate sobre el cielo, el infierno y la razón de la existencia

humana. Todos los finales que inventan para la historia son felices. La mayoría dice que Eurídice sigue a Orfeo y éste no mira atrás, salen del infierno y son felices para siempre. Clara varía: Eurídice se queda en el infierno y Orfeo en la tierra, y los dos sufren pero nunca dejan de amarse, porque además saben que cuando pase mucho tiempo, en otro momento y en otro lugar, en otra vida, volverán a estar juntos. La mayor parte de los dibujos no corresponden a lo que realmente les ha llamado más la atención, sino a lo que les ha resultado más fácil dibujar: la serpiente y la lira. Clara utiliza témperas para realizar el suyo. Lo titula "Eurídice y Orfeo". Pinta lágrimas rosas por toda la cartulina. También notas, aludiendo a la música de Orfeo, que está sonando (en el fondo se puede apreciar su figura con la lira). Dibuja la serpiente cruzando toda la composición.



Fig. 26. Mito de Orfeo y Eurídice: Eurídice y Orfeo

Sesión 9: "Cuento a partir de palabras"

Pedimos que cada asistente al taller escriba una palabra cualquiera en un trozo de papel, la doble y la deposite en una caja. Cuando todos han hecho esto, sacan por turnos uno al azar. Se trata de ir construyendo una historia utilizando cada una de las palabras que salgan. Eligen escribirla entre todos, en lugar de hacer cada uno la suya.



Fig. 27. Cuento a partir de palabras: El aseo

Las palabras que son seleccionadas de la caja son las siguientes: "La perrita con sus perritos", "jabón", "gorrión", "estética", "sol", "bicicleta", "casa", "sabio", "vida", "niño", "legal" y "pantalón". La historia escrita por el grupo queda así:

"Una perrita parió y tenía perritos. Cogió a los perritos y los lavó con jabón. El gorrión revoloteaba alrededor de la casa de los perritos. Les cortamos el pelo a los perros y quedaron con una estética muy elegante. El sol calentaba a los perritos. Los perritos se perdieron y se fueron de casa a cazar codornices. Pasó una bicicleta, los vio cazando, estaban agotados, se los llevó hasta su casa, cuando vio que su casa no estaba. Bajó el señor y les construyó una con palos y con una lona de coger patatas y allí los arropó. El padre, que era muy

sabio, le hizo una caricia al de la bicicleta. Con la manta habían cogido mucha vida. Los niños jugaban con los perritos alrededor de la casa. El amo, que era muy legal, no quería problemas y les compró un bozal. El amo, que era muy legal, se dio cuenta que dentro de su pantalón tenía un folleto que decía «si te encuentras perros abandonados déjalos en su sitio» y los llevó a una perrera”.

Clara representa “El aseo” utilizando ceras blandas. Se entretiene dibujando y se recrea en su trabajo. La escena muestra a uno de los perros metido en una cesta, dándose un baño. Se ve a su lado su caseta, “Twenty” (20 en inglés, explica ella), y la casa de los dueños, más grande y de color blanco, para conseguir un efecto de profundidad. El sol alumbra desde la esquina superior izquierda y en un tendedero están colgados con pinzas de la ropa los pantalones y la lona de coger patatas. Todos alaban el trabajo de Clara.

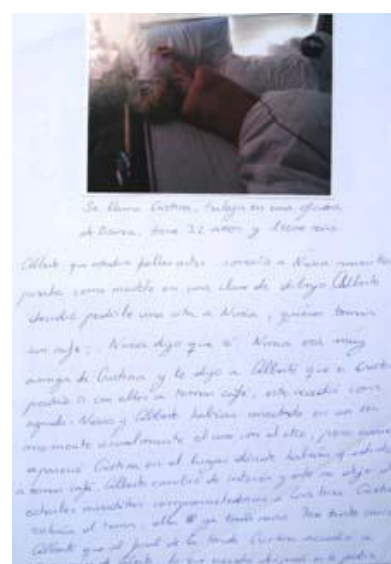
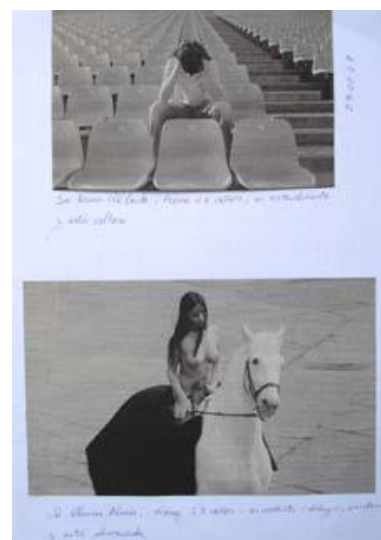
Sesión 10: “Personajes e historia”

De entre un montón de recortes de personas tienen que elegir tres, inventarse primero una ficha sobre cada uno, y luego una historia que los relacione. Por último, dibujan la escena que prefieran de la historia. Todo el trabajo esta vez es individual.

Clara selecciona los tres personajes siguientes, redactando a continuación la descripción de cada uno:

Personaje 1: “Se llama Alberto, tiene 21 años, es estudiante y está soltero”.
 Personaje 2: “Se llama Nuria, tiene 23 años, es artista (dibujo, escultura) y está divorciada”.

Personaje 3: “Se llama Cristina, trabaja en una oficina de banca, tiene 32 años y tiene novio”.



Figs. 28 y 29. Personajes e historia

Ésta es la historia que escribe Clara a partir de ellos:

“Alberto, que estudia bellas artes, conoció a Nuria mientras posaba como modelo en una clase de dibujo. Alberto decidió pedirle una cita a Nuria: «¿Quieres tomar un café?». Nuria dijo que sí. Nuria era muy amiga de Cristina y le dijo a Alberto que si Cristina podría ir con ellos a tomar un café, éste accedió con agrado. Nuria y

Alberto habían conectado en un primer momento visualmente el uno con el otro, pero cuando apareció Cristina en el lugar donde habían quedado a tomar café, Alberto cambió de interés y éste no dejó de echarle miraditas comprometedoras a Cristina. Cristina rehuía el tema, ella ya tenía novio. Pero tanto insistió Alberto que al final de la tarde Cristina accedió a ir a casa de Alberto, lo que sucedió después os lo podéis imaginar”.

Clara disfruta con este trabajo. Selecciona con cuidado los personajes primero y luego piensa y escribe la historia muy concentrada.



Fig. 30. Personajes e historia

En el dibujo que realiza divide el espacio en cuatro partes desiguales y representa a manera de cómic la historia que ha inventado. En la primera escena aparece Alberto pintando a Nuria desnuda en clase. En la segunda habla con ella y le pide una cita. En la tercera están los tres en la cafetería. Y en la última, dos signos de interrogación y una luna azul acompañan la frase: “Cristina y Alberto en casa de Alberto”.

Sesión 11: “Texturas”

En esta sesión, a partir de materiales diversos de muchas texturas, muy distintas, se plantea hacer una

composición eligiendo, recortando, pegando... Y ponerle título después.



Fig. 31. Texturas: Soledad en la noche

Clara llama a la suya “Soledad en la noche”. En ella un gato mira la luna desde una azotea, sentado junto a un cubo de basura. Al preguntarle qué banda sonora le pondría a la escena responde automáticamente: la de “Cantando bajo la lluvia”. Y al señalarle que esa música es alegre e inquirirle si, entonces, la soledad a la que se refiere su trabajo no es la “mala”, sino la “buena”, ella dice que así es. Disfruta realizando este trabajo.

Sesión 14: “Cartel de uno/a mismo/a”

Se propone a los/as asistentes que piensen cómo son, qué cosas les gustan, qué cualidades tienen... Con ello realizarán un cartel.

Todo el grupo trabaja con ganas. Clara también, pega recortes de gente guapa en la mitad de la cartulina que va desde la esquina superior izquierda hasta la inferior derecha. En la parte superior de la composición coloca la foto de una luna, a la que ha pegado una muñeca dentro. A su derecha, otra luna más con la inscripción: “El taller de la luna”. Pinta con ceras un corazón rojo al

lado y reparte por todo el fondo estrellas azules y blancas.

Dice que ella se identifica con la foto que está dentro de la luna, pues a ella le gusta vestir también con ropa de colores vivos.



Fig. 32. Cartel de uno/a mismo/a

En esta sesión cuenta, durante la intervención de un compañero, algunas experiencias dolorosas como enferma. Una de ellas, cuando la llevaron a la “planta 5ª”, donde le aplicaron terapia electroconvulsiva (este lugar no está en la U.M.E., sino en un edificio cercano). O cuando la encerraron en una habitación en la que la dejaron incomunicada. También habla de una ocasión en que sufrió una crisis, un ataque de ansiedad y otros episodios desagradables.

Sesión 15: “Marc Chagall”

Después de contemplar muchas obras del pintor Marc Chagall pedimos que

elijan una y se imaginen qué está pasando en ella, qué les sucede a los personajes que allí aparecen. Y finalmente escriben una historia sobre ella en tres viñetas.



Fig. 33. París a través de la ventana. Marc Chagall, 1913

Clara elige la obra de Chagall “París a través de la ventana”. La representa variándola un poco y titulándola “El gato en la ventana o la ventana en el gato”. Escribe una historia muy bonita e imaginativa con este título y la ilustra con gran libertad de colorido. Dice que no le gusta que el gato tenga cabeza de hombre, que ella lo ha tomado por un gato normal porque le gustan mucho los gatos (cuando dejó su casa tenía una gata). Dice que no le gustan las figuras mitológicas híbridas de persona y animal.

Historia de Clara:

“Había una vez un gato que a su cuerpo llevaba una ventana pegada. Viajó a muchos lugares y no encontraba un lugar apropiado donde dejar su ventana. Y viajó, viajó, viajó. ... Hasta que llegó a una enorme casa y allí la dejó y en el quicio de la ventana se puso a observar la ciudad”.

Hace intervenciones muy positivas a lo largo de toda la sesión. Ayuda a sus compañeros y compañeras y se la ve bien. Las enfermeras le hacen un comentario al final de la sesión diciéndole que se nota que está enamorada.



Figs. 34 y 35. Marc Chagall

Sesión 18: “Transparencias”

A partir de distintas transparencias de todo tipo se propone hacer una

propia, eligiendo, recortando y pegando sobre una nueva transparente. Una vez terminadas, las pegamos sobre la ventana.



Fig. 36. Transparencias

Llama la atención en la transparencia de Clara el colorido y la cantidad de superposiciones que hace, sin dejar apenas ningún espacio vacío. El resultado resulta un tanto opaco, como consecuencia de haber pegado tantas cosas, unas encima de otras.

Sesión 21: “Laberinto”



Fig. 37. Laberinto

Planteamos diseñar un laberinto. Clara realiza uno muy personal, en forma de mano, por cuyo interior discurren los pasadizos a seguir. A la entrada aparece un rótulo: “El reto”, y junto a él una persona (ella misma) que dice: “Acepto el reto”. En algunos tramos se distinguen dificultades en el camino, y a la salida se llega a un paisaje con una montaña sobre la que brilla el sol.

en la escuela (donde otros niños se meten con ella y le cortan el paso). Después dibuja las cuatro casas en las que ha vivido. Señala con dos corazones de color rosa los nacimientos de sus dos hijas. Termina el trabajo dibujando la última casa: “Otra casa, otra vida, otra oportunidad”.

Reflexión final

Sesión 23: “Viaje de la vida”



Fig. 38. *Viaje de la vida*

La propuesta es realizar un trabajo en el que quede reflejado “el viaje de tu vida”. Si el ejercicio anterior facilitaba la expresión de los momentos vitales más problemáticos, éste en cambio no se centra en ellos, sino que pretende poner de manifiesto únicamente cuáles han sido los momentos más importantes, para bien o para mal, de la vida de la persona.

Clara dibuja con ceras blandas una especie de gran isla de formas redondeadas que ocupa la mayor parte de la cartulina. La rodea el mar. Escribe con pintura negra por encima y por debajo de la isla: “Cosas que no quiero recordar” y “Más cosas que no quiero recordar”. En el interior representa algunas escenas de su vida desde que era niña. Abundan los lloros (“ua ua”) de niña en su casa y

El taller de arteterapia sirvió a Clara fundamentalmente para expresarse. Ella, que siempre tuvo aptitudes artísticas, descubrió que además de la finalidad estética podía utilizarlas para expresar sin palabras. O también con palabras, pues después de realizar sus trabajos le gustaba explicarlos con detalle. Aprendió nuevas técnicas artísticas y experimentó con nuevos materiales, disfrutando mucho con todo el proceso.




Gracias al taller Clara mejoró su autoestima. El que sus trabajos fueran tan valorados y el que todo el grupo escuchara con atención lo que tenía que decir de los mismos le proporcionaba seguridad en sí misma.

El taller ayudó a Clara a conocer mejor a sus compañeros y compañeras de la U.M.E. A pesar de ser generalmente una persona amable no se relacionaba demasiado con ellos, o no al menos a un nivel de igualdad. Al poseer la mayoría de ellos menor o nula consciencia de su enfermedad, retraso mental, falta de formación académica o de cultura general, Clara no encontraba al principio mucho en común con ellos/as. Como el taller promovió un mayor y mejor intercambio de relaciones entre los y las partici-




pantes, aprendieron a apreciarse tal como eran, aun siendo muy diferentes. Al compartir sus vivencias se dieron cuenta además de que también tenían bastante en común, como el ser enfermos/as mentales,

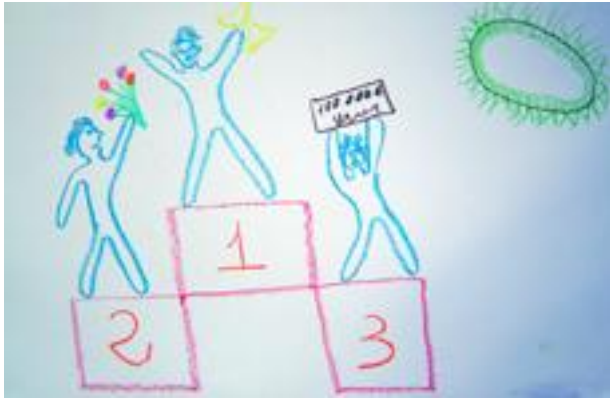


con todos los sufrimientos que esto conlleva.

6.2.6 Tabla resumen sesiones

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>1.</p> <p><u>FOTO ELEGIDA DIBUJADA</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3, fotos y recortes, ceras blandas y duras, rotuladores, lápices, pegamento de barra</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Presentación del taller ▪ Presentación de los/as participantes ▪ Trabajo plástico sencillo que permita valorar su nivel creativo y aportar sus primeros datos personales 	
<p>2.</p> <p><u>RETRATOS POR PAREJAS</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3 con silueta de torso, ceras blandas y duras, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Promover un mayor conocimiento entre los/as participantes 	
<p>3.</p> <p><u>OBJETO ESPECIAL</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3, pintura de dedos</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Propiciar relatos biográficos 	

<div> <div>SESIÓN</div> <div>ACTIVIDADES Y MATERIALES</div> <div>OBJETIVOS</div> </div>	<div> <div>IMAGEN</div> </div>
<div>4.</div> <div>CD DE MÚSICA</div> <div> Papel tamaño DIN A4 de colores variados, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores, tijeras, cajas de metacrilato para CDs </div> <div> <div>OBJETIVOS:</div> <ul style="list-style-type: none"> Facilitar la expresión de gustos y preferencias musicales. Expresar emociones y sentimientos. Explorar su creatividad </div>	<div>   </div>
<div>5.</div> <div>TEMA LIBRE. TÉMPERAS</div> <div> Papel tamaño DIN A3, témperas, pinceles, rotuladores </div> <div> <div>OBJETIVOS:</div> <ul style="list-style-type: none"> Explorar su creatividad. Disfrutar con nuevos materiales </div>	<div>  </div>
<div>6.</div> <div>QUÉ TE GUSTA HACER EN TU TIEMPO LIBRE</div> <div> Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, témperas, pinceles </div> <div> <div>OBJETIVOS:</div> <ul style="list-style-type: none"> Propiciar relatos biográficos </div>	<div>  </div>

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>7.</p> <p><u>MITO DE ORFEO Y EURÍDICE</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, témperas, pinceles, ceras blandas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Conocer el mito de Orfeo y Eurídice. Proyección de pensamientos, sentimientos y sensaciones 	
<p>8.</p> <p><u>MODELADO DE ARCILLA BLANCA</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, arcilla blanca que se endurece en contacto con el aire, ceras blandas, lápices</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Explorar su creatividad. Disfrutar con nuevos materiales 	
<p>9.</p> <p><u>CUENTO A PARTIR DE PALABRAS</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, ceras blandas, lápices de grafito, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Explorar su creatividad. Relacionarse con los/as compañeros/as 	

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>10.</p> <p><u>PERSONAJES E HISTORIA</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, ceras blandas, lápices de grafito, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Proyección de pensamientos, sentimientos y sensaciones bloqueados 	
<p>11.</p> <p><u>TEXTURAS</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, materiales de distintas texturas, pegamento</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Explorar nuevas formas de expresión con otros materiales, divertirse 	
<p>12.</p> <p><u>DÍA DE LOS ENAMORADOS / CARNAVAL</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, ceras blandas, rotuladores, témperas, pinceles, revistas, tijeras, pegamento de barra</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Expresar plástica y verbalmente pensamientos, emociones o/y sentimientos acerca de alguno de estos dos días que se celebran en torno a la fecha en que tiene lugar la sesión: día de los enamorados o carnaval. Relacionarse con los/as compañeros/as 	

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>13.</p> <p><u>MÁSCARAS</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, ceras blandas, témperas, pinceles, tijeras, pegamento, revistas, papel de seda, lanas, telas y diversos materiales de reciclaje</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Disfrutar con nuevas técnicas, explorar su creatividad, trabajar la identidad 	
<p>14.</p> <p><u>CARTEL DE UNO/A MISMO/A</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, revistas, tijeras, pegamento de barra, ceras blandas, témperas, pinceles</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Reflexionar sobre la identidad y sobre la imagen que ofrecen al exterior. Favorecer el reconocimiento de las propias aptitudes y cualidades 	
<p>15.</p> <p><u>MARC CHAGALL</u></p> <p>Papel tamaño DIN A4, láminas de obras de Marc Chagall, ceras duras y blandas, lápices, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Conocer la obra de Marc Chagall, proyectar emociones y sentimientos en ella, expresar algo propio utilizando su "lenguaje" 	

IMAGEN

16.

HISTORIA Y PLASTILINA I

Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, cajas de cartón, plastilina, plumas, témperas, pinceles, ceras, palillos...

OBJETIVOS:

- Disfrutar con nuevas técnicas, explorar su creatividad, relacionarse con los demás miembros del grupo, enfrentar posibles conflictos, llegar a acuerdos, pedir ayuda...



17.

HISTORIA Y PLASTILINA II

Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, ceras blandas, témperas, pinceles, tijeras, pegamento, chinchetas

OBJETIVOS:

- Disfrutar con nuevas técnicas, explorar su creatividad, relacionarse con los demás miembros del grupo, enfrentar posibles conflictos, llegar a acuerdos, pedir ayuda...



18.




TRANSPARENCIAS

Acetatos tamaño DIN A4,
transparencias recicladas de dibujos y
fotografías, tijeras, pegamento


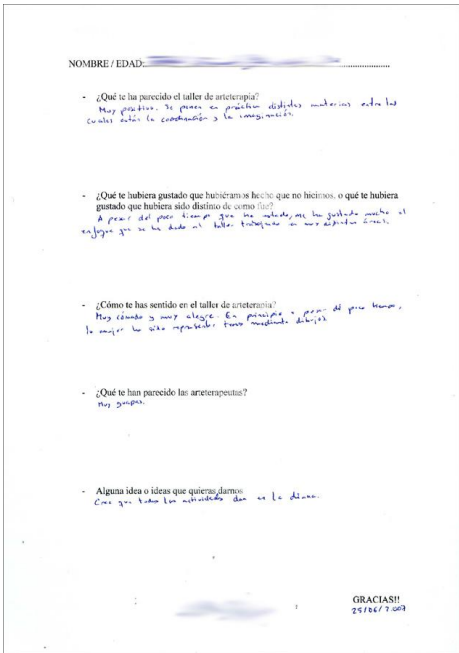
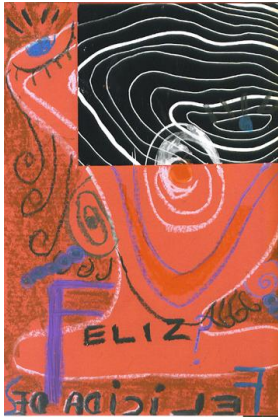
OBJETIVOS:

- Disfrutar con nuevas técnicas, explorar su creatividad



SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>19.</p> <p><u>ESTAMPACIONES</u></p> <p>Papel tamaño DIN A4, témperas, pinceles, hilos</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Disfrutar con nuevas técnicas, explorar su creatividad, interpretar manchas 	
<p>20.</p> <p><u>CARBONCILLO</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3, carboncillo</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Disfrutar con nuevas técnicas, explorar su creatividad 	
<p>21.</p> <p><u>LABERINTO</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3, ceras blandas y duras, lápices de colores, rotuladores,</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Propiciar los relatos biográficos incidiendo en los momentos más problemáticos. Reflexionar sobre el lugar en el que se encuentran ahora. Detectar y anclar recursos 	

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>22.</p> <p><u>COLOR DE LOS SENTIMIENTOS</u></p> <p>Papel tamaño DIN A4, témperas, rotuladores, ceras blandas</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Entrar en contacto con los distintos tipos de emociones para así reconocerlas y distinguirlas. Comparar las diferencias entre la expresión de emociones de los/as distintos/as participantes 	
<p>23.</p> <p><u>VIAJE DE LA VIDA</u></p> <p>Cartulinas de colores tamaño +/- DIN A3, ceras blandas, témperas, pinceles, lápices de grafito, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Profundizar en los relatos biográficos. Detectar y anclar recursos 	
<p>24.</p> <p><u>TRABAJO RELACIONÁNDOSE VARIAS PERSONAS</u></p> <p>Papel tamaño DIN A3, ceras blandas, rotuladores, recortes de grabados antiguos en blanco y negro, pegamento de barra</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Trabajar la relación con los otros/las otras 	

SESIÓN ACTIVIDADES Y MATERIALES OBJETIVOS	IMAGEN
<p>25.</p> <p><u>CUENTO DE LA SIRENA</u></p> <p>“Cuento de la sirena” (Mary Barnes,) Papel tamaño DIN A3, ceras blandas, rotuladores</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Explorar su creatividad. Conocer un texto de una mujer que padeció esquizofrenia. Proyectar pensamientos, emociones y sentimientos 	
<p>26.</p> <p><u>ÚLTIMA SESIÓN. CUESTIONARIOS Y REVISIÓN DE TRABAJOS</u></p> <p>Cuestionarios, bolígrafo, powerpoint, cañón proyector, ordenador</p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Conocer el grado de satisfacción de los/as asistentes al taller y sus opiniones sobre el mismo Enfrentarles con su propia obra y su evolución en el taller Propiciar un momento lúdico y festivo de despedida 	
<p>27.</p> <p><u>VISITA NAVIDEÑA</u></p> <p>OBJETIVOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Saludar y felicitar las fiestas a los/as participantes del taller. Comentar cómo han estado los seis meses que no ha habido taller, y cómo están en el presente 	

6.3 Arteterapia y mujeres con trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.)

Quizás los dragones que amenazan nuestra vida
no sean sino princesas anhelantes
que sólo aguardan
un indicio de nuestra apostura y valentía.
Quizás en lo más hondo
lo que más terrible nos parece
sólo ansía nuestro amor.

Rainer Maria Rilke

6.3.1 Introducción

En el caso de las mujeres con trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.) se van a exponer dos experiencias muy diferentes. La primera se realizó en la planta infantil del Hospital Clínico San Carlos (Madrid) durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 2003, consistiendo en un taller grupal en el que participaron tres adolescentes. La segunda se lleva a cabo desde abril de 2010 hasta la actualidad, tratándose de una experiencia de trabajo individual, en lugar de grupal, en la que se trabaja en equipo con un grupo de terapeutas especializados/as en distintas áreas.

trastornos de la conducta alimentaria no se manifiestan en una persona emocionalmente sana y con una vida plena. Con palabras de Rosa Calvo Sagardoy (2002):

Estos trastornos no pueden considerarse producto de la vanidad de las personas que desean utilizar tallas pequeñas, sino la expresión de dificultades emocionales intensas que han inducido a cierto número de personas a buscar en la apariencia el mínimo de seguridad necesario para afrontar su vida. (...) Los pacientes presentan, desde luego, alteraciones del comer que repercuten de forma grave en su salud, pero su comprensión completa requiere considerarlos el resultado de problemas psicológicos y relacionales profundos insertados en una sociedad volcada en el cuerpo.

6.3.2 Algunos apuntes sobre los trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.)

Mucho se ha hablado sobre los trastornos de la conducta alimentaria. Existen numerosas razones por las que una persona puede desarrollar un problema de este tipo. Sean las que sean, el trastorno alimentario es la manera que la persona afectada encuentra para enfrentarse a sus sentimientos y emociones negativas, a sus deficiencias y miedos. Los

Las clasificaciones psiquiátricas CIE-10 y DSM-IV incluyen dos trastornos específicos: la anorexia nerviosa y la bulimia nerviosa y, además, la categoría de trastorno de la conducta alimentaria no especificado, para los T.C.A. que no cumplen todos los criterios diagnósticos de T.C.A. específico. Otros trastornos con patología alimentaria son: trastorno por atracón (atracones recurrentes en los que no existe conducta compensatoria inapropiada después), ortorexia (preocupación excesiva por nutrirse con comida considerada

saludable), vigorexia (preocupación excesiva por el físico y dismorfofobia), permarexia (dietante crónico/a) o fobia a la comida [Ver Tablas 4, 5, 6 y 7 en el apartado “6.4 Anexos”].

La anorexia nerviosa es un trastorno del comportamiento alimentario caracterizado por una pérdida significativa de peso, debido al deseo voluntario de adelgazar. En ella se produce una distorsión de la imagen corporal, y la persona se ve obesa independientemente del peso que tenga. Para conseguir adelgazar se disminuye o evita el consumo de alimentos, se provocan vómitos, se realiza ejercicio físico excesivo, se usan laxantes, se consumen fármacos (diuréticos y/o anorexígenos). La edad de inicio del trastorno suele coincidir con el comienzo de la pubertad. En la actualidad afecta a un chico por cada diez chicas, pero la incidencia está aumentando en ambos sexos. La malnutrición produce graves alteraciones en la persona, dando lugar a todo tipo de síntomas y trastornos (entre ellos, amenorrea en mujeres y pérdida de interés y potencia sexual en hombres. Los factores que pueden influir en la aparición de la anorexia son muy numerosos, desde los genéticos, los biológicos y psicológicos hasta los socioculturales y familiares.

En España se ha producido en los últimos años un aumento de los trastornos de la alimentación, que afectan en el año 2011, según Marga Serra¹, a más de un 6% de población femenina entre 12 y 21 años. En el

caso de los hombres las cifras se sitúan en torno al 0,3%. Según un análisis realizado por el Dr. David Rosen (2010), de la Agencia para la investigación y la calidad en la Atención de Salud, entre los años 1999 a 2006 aumentó un 119% el número de población infantil menor de 12 años hospitalizada a causa de los trastornos de la conducta alimentaria. Este incremento se produjo también en niños y en jóvenes de ciertas minorías (por ejemplo, jóvenes de estratos socioeconómicos bajos). Se encontró que algunas personas no presentaban todos los síntomas, lo que dificulta aún más el diagnóstico final (Cancela, 2011).

Al igual que el diagnóstico de los T.C.A. requiere un enfoque multidimensional, el tratamiento responde a los mismos criterios. A lo largo de la historia de los T.C.A. han sido varios los modelos teóricos sobre los que se han fundamentado las terapias. Los tratamientos más habituales aplicados en estos casos suelen ser los conductuales, basados en una dinámica premio-castigo como elemento de motivación. También se utilizan técnicas motivacionales, considerando la falta de motivación como un síntoma más de la enfermedad y trabajando la falta de autoestima de las y los pacientes-clientes. Coincidimos con Aguinaga y otros (2000) en que ninguna terapia debe excluir a las restantes, pues la experiencia enseña que todas pueden ser complementarias. En cualquier caso, con independencia del método terapéutico que fundamente el tratamiento, cualquier intervención se mueve bajo dos premisas fundamentales: la renutrición del/de la paciente-cliente y el tratamiento psicológico.

¹ Entrevistada en el artículo: “Presentada en el Congreso Motivos para dar la talla, una campaña para frenar los trastornos alimenticios en España”. *Europa Press*. 25-05-2011.

6.3.3 Talleres de arteterapia con mujeres con T.C.A.:

I. Hospital Clínico San Carlos (Madrid)

El taller de arteterapia en el que se realizó la experiencia de la que vamos a tratar a continuación estaba dirigido, en general, a todos los niños, niñas y adolescentes ingresados/as en la planta infantil del Hospital Clínico San Carlos (Madrid) que podían levantarse de sus camas para acudir al aula del colegio, donde se realizaban las sesiones grupales. Las edades de los destinatarios/as estaban comprendidas entre los 3 y los 18 años, y el grupo que acudía al taller era de lo más variopinto (distintas edades, patologías, duración de la estancia...).

En este contexto coincidieron tres adolescentes (dos chicas y un chico) hospitalizados por trastornos de la conducta alimentaria. Se sentían bastante alejados de sus compañeros/as más pequeños, e incluso de los que tenían edades parecidas a las suyas pero que no padecían su trastorno. Entre ellos, en cambio, se estableció una complicidad especial desde el principio, que nos llevó a plantearnos trabajar con los tres como un subgrupo aparte.

Resultó más fácil idearlo que llevarlo a cabo. Había que mantener el taller abierto para todos los niños/as, y éramos solamente dos personas (una de ellas en prácticas de formación). Por otra parte, el engranaje de la organización en un hospital es muy complejo, tiene muchas inercias y cualquier cambio imprevisto resulta complicado. Pero pesaban más el entusiasmo de los chavales y el nuestro propio que las dificultades, así que seguimos adelante e hicimos

cuanto pudimos en las condiciones que teníamos como contexto.

Los tres adolescentes con trastornos de la conducta alimentaria eran dos chicas, a las que llamaremos Celia, de 18 años, y Leticia, de 15, y un chico, al que nos referiremos con el nombre de Juan Carlos, de 14. Los tres habían sido diagnosticados de anorexia nerviosa. Celia fue la primera en llegar al hospital y la que permaneció ingresada más tiempo (diez semanas), Leticia no alcanzó el mes, y Juan Carlos estuvo seis semanas. Celia fue la que más se implicó en todo el proceso.

La duración de las sesiones en el taller era de dos horas, dos veces por semana. El primer día, siempre que hubiera participantes nuevos, las arteterapeutas nos presentábamos, les explicábamos brevemente por qué estábamos allí y qué era el arteterapia. Después les pedíamos que se presentaran ellos, a su vez, incluyendo en esa presentación su edad, las cosas que más les gustaba hacer, y el motivo por el que habían tenido que ser ingresados en el hospital. Cada uno podía hacer las preguntas que deseara al resto.

A continuación se proponía la actividad. Dadas las características del taller, las arteterapeutas llevábamos generalmente varias propuestas (o una, con posibles variantes) con el fin de adaptarlas al grupo con el que nos encontráramos. Explicábamos en qué consistía el ejercicio que les planteábamos, así como las técnicas y materiales que íbamos a utilizar, adaptándonos siempre a las características del grupo o a la receptividad que el colectivo mostrara ante la propuesta. Los participantes trabajaban, por lo

general, solos, mientras nosotras supervisábamos el desarrollo de la actividad, echando una mano a quien lo necesitara o estuviera bloqueado, e intentando pasar un ratito con cada uno. En el caso de que los asistentes al taller fuesen de edades muy dispares, los dividíamos en dos grupos, pidiéndoles a ellos que se sentaran en dos mesas diferentes, en función de que se consideraran “más mayores” o “más pequeños”. A veces dábamos un matiz diferente al mismo ejercicio, según se tratara del grupo de “mayores” o del de “pequeños”.

Al finalizar hacíamos una puesta en común, en la que cada asistente mostraba su trabajo al resto y explicaba lo que había querido hacer. Los demás opinaban o preguntaban en voz alta todo aquello que les sugería el ejercicio, siempre desde una postura de respeto hacia su compañero o compañera. Si algún participante había hablado con la arteterapeuta durante el proceso de elaboración de su trabajo y no quería mostrarlo al grupo, no se le forzaba a ello.

Una vez terminada la puesta en común, comentábamos cómo se habían sentido en el curso de la actividad, qué les había parecido, y finalmente nos despedíamos todos, deseando a quienes se marchaban un buen regreso a casa y comunicando a quienes se quedaban que nos encantaría verles en la siguiente sesión. A los padres o familiares de los niños o adolescentes se les repartieron folletos informativos sobre el taller si les acompañaban para dejarlos/recogerlos en el colegio, o bien se les entregaban a los propios participantes, una vez finalizada la sesión, para que se los

dieran a sus familias cuando pasaran a visitarlos más tarde.

Los objetivos básicos del taller de arteterapia consistieron en: mejorar el estado de ánimo y la autoestima, facilitar un espacio de creación y expresión libre, liberar tensiones y preocupaciones, luchar contra la inactividad, promover un ambiente de escucha y diálogo y minimizar los traumas derivados del ingreso y la estancia hospitalaria. Estos objetivos generales se adaptaban después en función del grupo o del niño o niña, de la duración de su estancia... Con el grupo de adolescentes con trastornos de la conducta alimentaria no nos planteamos unos objetivos diferentes. El escaso tiempo del que disponíamos y la imposibilidad de trabajar en equipo con los profesionales que estaban responsabilizados de su tratamiento eran razones suficientes para que estos objetivos bastaran, al menos en un primer momento.

Atendiendo a las necesidades de los niños y adolescentes tratamos de plantear actividades que permitieran el desarrollo de su imaginación, que les sacaran de su rutina en el hospital y que les proporcionaran un estado de actividad y creación gratificantes. Se pretendía con ello que hicieran frente a su enfermedad, trastorno o dolencia particular, que expresaran sus temores y su apatía, consciente o inconscientemente, que afrontaran la situación de estar alejados de su hogar, de sus amigos y seres queridos, y que elaboraran su vivencia en el hospital.

Las actividades estaban orientadas a la elaboración de imágenes, historias y sentimientos que les permitieran relacionarlos con su situación presente. Al principio, los adolescentes con trastornos de la

conducta alimentaria trabajaron dentro del grupo grande, realizando las mismas actividades que el resto de los asistentes al taller. Utilizaron técnicas y materiales variados, como témperas, recortes de revistas, plastilina, lápices o ceras. Los resultados fueron desiguales, en función de los días, del tamaño del grupo, de si podíamos estimular más su motivación o de que hubiera más espacio y tiempo para la escucha sin interrupciones.

Cuando les propusimos trabajar con los tres de forma separada utilizando la fotografía se entusiasmaron. Nos pareció que la fototerapia podía resultar muy apropiada para ellos por su edad, por la atracción que sienten los adolescentes por las nuevas tecnologías y por las imágenes, y porque para hacer una foto no hace falta más que pulsar un botón y no importa no saber dibujar bien aquello que nos gustaría representar. Además, las fotografías nos posibilitaban reflejar el cuerpo de una forma muy inmediata, facilitar la socialización, la amistad entre ellos y trabajar las identidades personales. Y la motivación era tan alta que durante la semana hacían los “deberes” que les proponíamos para la siguiente sesión.

El taller de arteterapia estaba ubicado en el aula del colegio de la planta sexta del hospital (Pediatria). El aula hospitalaria era una habitación no demasiado grande, luminosa, con mesas y sillas de colores vivos, varios ordenadores, lavabo, armarios y juegos. Constituía un espacio apropiado para llevar a cabo el taller, aunque presentaba algunos inconvenientes: las mesas y sillas eran bastante pequeñas e infantiles y los adolescentes se sentían, en ocasiones,

incómodos en ellas; el aula era visitada con frecuencia por padres o personal sanitario que quería entrevistarse con la directora del colegio, con las consecuentes interrupciones; los ordenadores y juegos al alcance de la mano presentaban una distracción para los asistentes al taller. A pesar de todo, acabamos adaptándonos muy bien a este espacio, y sacamos de él el máximo partido.

Para algunas de las actividades realizadas con adolescentes, sin embargo, la de fototerapia en concreto, trascendimos los límites del aula del colegio y trabajamos en las habitaciones individuales, en los amplios pasillos y en la luminosa sala de juegos y visitas que, por las mañanas, a la hora del taller, solía estar siempre vacía. Que todos pasáramos a la habitación de uno de ellos significaba algo más que trabajar en un espacio diferente: entrábamos un poco más en su mundo particular, nos abría otra puerta. Nos explicaba las fotos pegadas en la pared, nos mostraba sus muñecos y todas las pequeñas cosas que hacían de una habitación impersonal de un hospital *su* habitación.

6.3.3.1 Actividades

Las actividades, técnicas y materiales empleados fueron muy variados. En algunos ejercicios se proponían; en otros, los chicos tenían libertad absoluta de elección. Cuando el participante se veía limitado por su condición física para realizar una actividad determinada, ésta se adaptaba a sus características, y una de las dos arteterapeutas permanecía como ayudante con él o ella, si era necesario.

Los materiales y técnicas utilizados fueron: lápices de grafito y de colores, ceras duras y blandas, témperas, *collage*, arcilla, plastilina, papiroflexia, murales, cartulinas, materiales de reciclaje de todo tipo, bolsas de basura, revistas, fotografías, música variada...



Fig. 39. Sin título. (Celia)



Fig. 40. Personal médico. Modelado de plastilina en pareja (Celia y Juan Carlos)



Fig. 41. Deseos. (Celia)

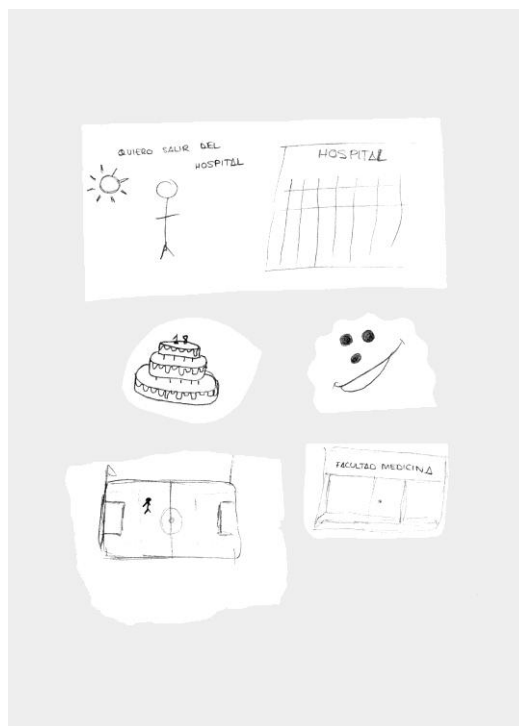


Fig. 42. Deseos. (Celia)

6.3.3.2 Trabajos realizados: Fotografiándonos

En el trabajo con fototerapia decidimos centrarnos en los autorretratos. La adolescencia representa un momento de cambio muy significativo en el que la construcción de la identidad personal constituye un tema clave. El trabajo con autorretratos nos permitía ofrecerles la oportunidad de conocerse mejor a sí mismos/as, señalar las diferencias existentes entre quiénes eran cuando estaban solos/as y quiénes cuando se relacionaban con otras personas y, además, comprobar si coincidía o no lo que ellas y ellos querían ser o hacer y lo que otras personas esperaban que fueran o hicieran.

Para empezar, les pedimos que realizaran un autorretrato de sí mismos/as que sirviera de tarjeta de

presentación sin palabras. Después lo utilizamos para la presentación sincera y exhaustiva de cada uno al grupo, colocándolo frente a cada uno y explicando con palabras lo que se había querido reflejar en él, *Cómo soy yo*. Para que cogieran soltura con la cámara de fotos, practicaran el posado y se relacionaran entre ellos, les dábamos indicaciones que tenían que practicar durante la semana, como: *Fotografía sólo tus ojos, Fotografía tu cuerpo completo de espaldas, Fotografiate en el lugar en el que más te guste estar del hospital, Fotografiate expresando distintas emociones, Fotografiate con personas importantes para ti*, etc. También podían hacer fotografías libres que después comentaríamos y tal vez intervendríamos. La o el protagonista posaba y le pedía a un compañero o compañera que le retratara.

La propuesta central de trabajo fue una lista de 17 sugerencias de autorretratos, de las que tenían que elegir 5 para empezar. Les dábamos un tiempo para hacer las fotos y después las comentábamos entre todos. Para que el resultado fuera instantáneo empleamos cámaras digitales y un ordenador portátil.

A modo de ejemplo, veamos el trabajo de Celia. Celia es una chica tímida y al principio siente vergüenza cuando pide que la fotografiemos, pero se va animando hasta soltarse bastante. En primer lugar, para su foto-presentación, elige posar sentada en el marco de la ventana de su habitación con un chupete en la boca. Explica que la médica que la trata no deja de repetirle que es una chica muy infantil, y que eso le molesta. Ella no cree que sea así.



Fig. 43. Celia: Fotografía presentación

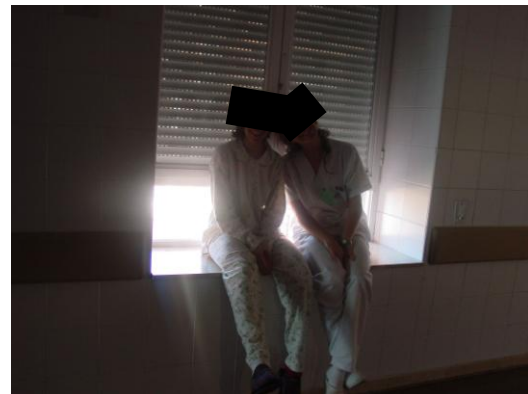


Fig. 44. *El yo que me gusta*

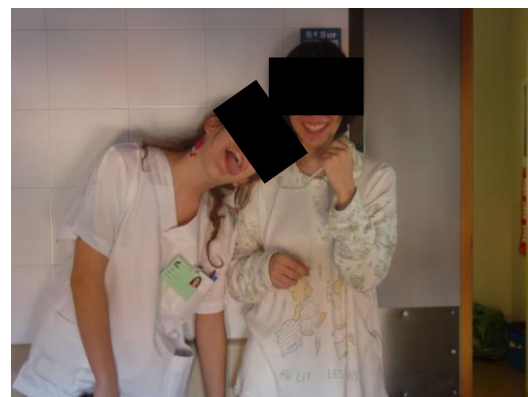


Fig. 45. *Mostrando los cambios que me gustaría lograr en mí misma*

Aunque les habíamos propuesto que seleccionaran cinco temas para autorretratarse, ella hizo seis. El primero fue *El yo que me gusta*. Se fotografía con una enfermera joven que es amiga suya, le pide que le haga reír y en la foto aparecen las dos muy alegres. Comenta sobre ella que le

gustaría sacar más esa parte suya más extrovertida y dicharachera. Dice que esta fotografía se parece mucho a otra que también ha elegido: *Mostrando los cambios que me gustaría lograr en mí misma*. De hecho, la pose es muy parecida, tan sólo está tomada desde un poco más cerca y se ven más sus caras.

El tercero:

- *El yo que mis compañeros/as de clase piensan que soy*
- *El yo que mis profesores/as piensan que soy*
- *El yo que los extraños piensan que soy*

Este curso ha empezado su primer año de carrera, y dice que casi nadie la conoce en la Facultad. En la fotografía se coloca al fondo de un pasillo de forma que de lejos casi no se la vea.



Fig. 46. *El yo que mis compañeros/as de clase piensan que soy yo*

De sus profesores y profesoras opina que tampoco la conocen, que sólo piensan en todo caso que es alguien que estudia (ella ha tenido siempre muy buenas calificaciones). Posa ante la cámara con lápices detrás de las orejas y simula estar estudiando un libro de muchas páginas.

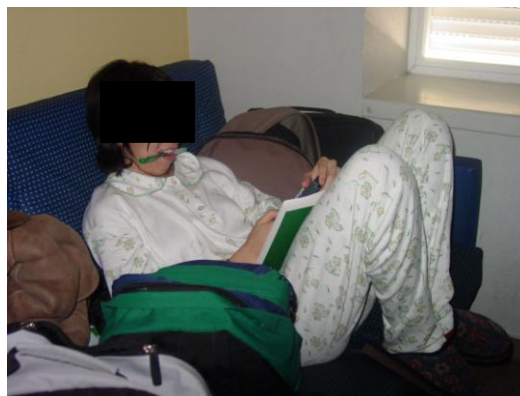


Fig. 47. *El yo que ven mis profesores*

Para representar cómo cree que la ven los extraños se encoge, se sienta en el suelo y se tapa la cabeza con los brazos. Dice que este yo puede servir también, en realidad, hasta para sus amistades.



Fig. 48. *El yo que ven los extraños*



Fig. 49. *Yo simbolizada en otros objetos o lugares*

Para el cuarto autorretrato: *Simbolizada en otros objetos o lugares*, fotografía una caja de cartón que habíamos decorado otro día después del taller. Explica que se ve a sí misma como una caja cerrada, pero que empieza a abrirse un poquito. Le gustaría abrirse, le encantaría, pero no puede.

Y finalmente, para el último autorretrato elige el tema: *Yo misma si ésta fuera la última fotografía que pudieran sacarme*. Se muestra sentada frente a la ventana de la sala de espera, y nos pide que sólo aparezca en la foto su rostro de perfil y la mayor cantidad del paisaje que se ve tras el cristal posible (una amplia perspectiva de árboles). Si fuera su último momento quisiera estar tranquila, en paz.

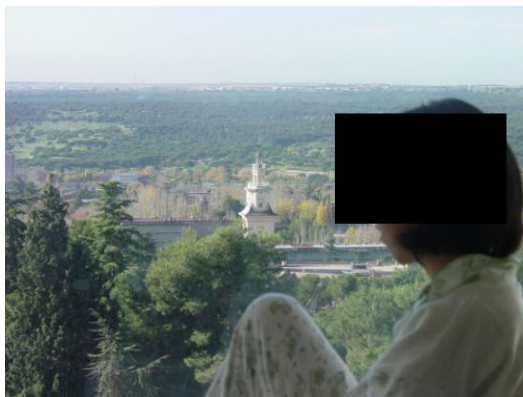


Fig. 50. *Mi última fotografía*

Todas las representaciones de Celia insisten en ella misma como algo cerrado que quiere abrirse pero le cuesta mucho. Explica que no cuenta sus cosas a nadie, y menos a sus padres. Luego añade que en el hospital ha encontrado a personas a las que sí se las diría ahora. Piensa que la razón es que no quiere molestar a los demás, aunque reconoce que a ella nadie la molesta si acude a ella. Se toma el trabajo con

fotografías muy en serio, y es positivo que, a pesar de que le resulte difícil al principio perder la vergüenza, no deja de hacer ninguna de las fotos que tenía pensadas tal como las había ideado, no las adapta para que resulten más fáciles de representar.

6.3.3.3 Reflexión final

El rango de lo que pensamos y hacemos está limitado por aquello de lo que no nos damos cuenta.

Y es precisamente el hecho de no darnos cuenta

de que no nos damos cuenta
lo que nos impide
que podamos hacer algo
por cambiarlo.

Hasta que nos demos cuenta
de que no nos damos cuenta
seguirá moldeando nuestro pensamiento
y nuestra acción

R.D. Laing

El camino de salida de los trastornos de la conducta alimentaria puede ser largo, pero tiene fin. La terapia y el apoyo incondicional de los seres queridos constituyen elementos claves en el proceso. El taller de arteterapia con adolescentes tuvo unos resultados muy positivos con las y los adolescentes, tal como expresaron ellos/as mismos/as, que también pidieron una continuación. Explicaban que en el espacio del taller se sentían escuchados/as, aceptados/as, que en él importaban más cosas y no únicamente si habían o no ganado peso. Con Celia en particular el contacto se prolongó durante mucho tiempo después de su salida del hospital. Fue una satisfacción verla recuperarse paso a paso.

El arteterapia se manifiesta como una valiosa herramienta para la toma de

conciencia de cuanto cada uno de nosotros llevamos dentro de nosotros mismos. El acto de crear, la simbolización mediante imágenes, la verbalización, la expresión de emociones ligadas a ambas o al propio proceso..., todos ellos son pasos que nos conducen hacia un mayor autoconocimiento, pasos para resolver, para crecer, para ser más conscientes, en definitiva.

6.3.4 Talleres de arteterapia con mujeres con T.C.A.:

II. Instituto Centta (Madrid)

El Instituto Centta es un centro de tratamiento, prevención, investigación y formación especializado en los trastornos de la conducta alimentaria. En Instituto Centta el T.C.A. se entiende como un reflejo de uno o varios problemas psicopatológicos, que subyacen desde hace tiempo en la persona que lo padece. Dicho en otras palabras, el T.C.A. se concibe más como síntoma que como trastorno, es decir, como indicador de toda una serie de problemas presentes en la vida de la persona que se han manifestado en forma de un trastorno asociado a la alimentación. Desde esta visión, el diagnóstico y tratamiento de la patología subyacente tendrá mejores resultados terapéuticos para el T.C.A. que la focalización en los síntomas visibles (dieta restrictiva, conductas purgativas, ejercicio físico excesivo...).

6.3.4.1 El método Centta

En Instituto Centta cinco áreas con sus correspondientes profesionales abordan diferentes aspectos del T.C.A.: la patología subyacente que

está detrás del trastorno de la conducta alimentaria, los efectos de la sociedad sobre el problema, las relaciones familiares que inciden en el mantenimiento o se ven deterioradas por la presencia del T.C.A., la confusión emocional derivada de la enfermedad y el entrenamiento en reducción de ansiedad. Las áreas son las siguientes:

A) Área de diagnóstico y tratamiento. Responsable: Francisco Ordóñez, psicólogo y director del equipo. En esta área el profesional se ocupa de la patología subyacente a los síntomas del T.C.A.

B) Área de terapia familiar. Responsable: Gabriel Dávalos, psicólogo, terapeuta familiar y de pareja y mediador. El terapeuta familiar trabaja con la/el paciente-cliente y su entorno próximo (padres, hermanos/as, pareja...) la recuperación de la armonía familiar, rompiendo y modificando dinámicas familiares destructivas que pudiesen estar presentes. Desde esta área se intenta dar una cobertura extra a la familia que, a menudo, se siente perdida y desorientada ante estos trastornos, pero sin olvidar que la/el paciente-cliente es el centro del trastorno.

C) Área psicosocial. Responsable: Carmen Valle, doctora en Psicología. Desde esta área se ejercitan herramientas para el manejo del/de la paciente-cliente en su vida cotidiana. La pérdida de relaciones sociales asociada a estos trastornos genera fuertes sentimientos de soledad y abandono en la/el paciente-cliente. La psicóloga psicosocial trabaja con ella o él para recuperar su manejo social aun en una sociedad que promueve el culto a la imagen: ir

de compras, ver la televisión, quedar con amistades para cenar...

D) Área de terapia emocional. Responsables: Leonor Uriarte y María Ángeles Alonso, licenciadas en Bellas Artes y arteterapeutas. Desde esta área se trabaja la expresión de emociones y sentimientos de un modo no verbal. También se trata, entre otros problemas, con una patología asociada a los T.C.A.: la alexitimia. Las y los pacientes-clientes alexitímicos/os confunden y son incapaces de reconocer emociones, ni propias ni de los demás. A través del arteterapia, la terapeuta emocional favorece la expresión de las emociones para su posterior identificación y clasificación.

E) Área de entrenamiento en reducción de ansiedad. Responsable: Robin Rica, psicólogo. El área de entrenamiento en reducción de ansiedad está centrada en el tratamiento de los síntomas ansiosos y las alteraciones del sueño mediante la aplicación de técnicas psicológicas e instrumentos tecnológicos para la evaluación y el tratamiento de estas patologías.

Los tratamientos se clasifican de 1 a 5 en función de la gravedad del caso. Esta clasificación hace referencia a la severidad y cronicidad de la enfermedad, al número de sesiones y atenciones extra que deberá recibir la o el paciente-cliente.

Dependiendo del tipo de patología, la gravedad y las necesidades terapéuticas de cada caso, se establecen diferentes horarios de consultas semanales. Todas las sesiones son individuales, salvo las de terapia familiar. Los tratamientos en este sentido son:

- Tratamientos totales: comprenden las 5 áreas terapéuticas. La/el paciente-cliente tiene una sesión por cada área durante la semana (5 sesiones por semana en total), o bien, si la severidad del caso es menor, se reparten las sesiones entre dos semanas.

- Tratamientos parciales: comprenden sólo algunas áreas de tratamiento en las que se detecta una carencia mayor por parte del/de la paciente-cliente.

Además de las horas de sesión presencial con las/os pacientes-clientes y/o familiares, una vez por semana el equipo terapéutico pone en común el estado de cada caso y las líneas de actuación futuras en una Sesión Clínica interna.

6.3.4.2 Una experiencia diferente como arteterapeuta

Trabajar en Instituto Centta ha supuesto una gran aportación en la experiencia profesional de la doctoranda. Por una parte, las sesiones clínicas semanales con todo el equipo para compartir la labor realizada y acordar los pasos a seguir en la siguiente semana han sido tanto una fuente de aprendizaje como una confirmación de que el trabajo en equipo funciona. Por otra parte, en Instituto Centta las sesiones con las y los pacientes-clientes son individuales, representando esto un cambio para una arteterapeuta que sobre todo había trabajado con grupos.

La idea de los creadores de Instituto Centta de trabajar las emociones a partir de arteterapia y buscar profesionales para ello me sorprendió muy gratamente desde el principio.

Lo acertado de esta propuesta ha podido ser comprobado durante todos estos meses. Cada una de las áreas desde las que se aborda el tratamiento tiene algo particular que aportar para ayudar a la persona. Ninguna es considerada más importante que otra, sino que todas lo son por igual, y son complementarias entre sí. La o el paciente-cliente también puede beneficiarse de ser tratado por un equipo de personas de caracteres distintos, con las que tendrá diferentes afinidades que pondrán de manifiesto diversas facetas de él/ella mismo/a.

Son varias las pacientes-clientes que han recibido tratamiento durante estos casi dos años de trabajo en este centro. Vamos a elegir a una de ellas, a quien llamaremos Blanca, para mostrar la evolución de su caso hasta su total recuperación.

6.3.4.3 Estudio de caso: Blanca

Blanca es una mujer en la treintena. Sufre un trastorno de la alimentación, anorexia, combinado con episodios de bulimia nerviosa y muy centrado también en la cantidad de ejercicio que realiza para compensar lo que ha comido. Lleva con la enfermedad cronificada desde hace unos quince años o más. Acude a la terapia porque su marido le ha lanzado un ultimátum sobre su curación: o Blanca va a terapia o él no está dispuesto a continuar a su lado. Para él su problema está destruyendo a Blanca, además de a ellos como pareja, y también les impide hacer una vida social normal. A los veintipocos años Blanca pesaba 60 kilos, un peso normal para su metro y 67 centímetros de estatura. El trastorno de la conducta alimentaria se fue

desarrollando poco a poco desde entonces, siendo unas expectativas laborales frustradas tras años de intensa formación académica la gota que colmó el vaso para el ultimátum de su marido. Blanca afirma en una entrevista que le realiza la Fundación Hospitales Nisa después de su alta (2011: 14-15) que antes de acudir a Centta llevaba más de quince años en un estado de tristeza y frustración, de incapacidad para afrontar el más mínimo contratiempo y de destrucción lenta pero continua de sus relaciones familiares, sociales y de pareja. “El simple hecho de salir a cenar con amigos suponía un mundo”. Incluso los momentos felices eran motivo de ansiedad: “no me permitía a mí misma disfrutarlos porque siempre anticipaba una contrapartida negativa”. Por supuesto, este complicado cuadro emocional era compañero inseparable de la tortura que suponía la hora de comer: “llegas a elaborarte tu propia lista de alimentos prohibidos, que bajo ningún concepto debes ingerir, al tiempo que literalmente te matas a hacer ejercicio de forma compulsiva para contrarrestar lo que comes”. Blanca llega a la terapia muy escéptica, pues ya ha pasado años antes por otras, sin resultado. Tiene un gran bloqueo emocional y muy baja autoestima. Intenta ser muy racional y controlarlo todo (tarea imposible y que le acaba originando mucha angustia): “el no poder controlar ciertas cosas en mi vida me llevó a, al menos, pretender ejercer máximo control sobre mi cuerpo” (2011: 15). La madre de Blanca siempre ha estado preocupada por la estética corporal, sometiéndose con frecuencia a dietas. De niña “gorda/o” era considerado un insulto en su casa.

Blanca recibe el alta tras un año de tratamiento. Vamos a comentar algunas de las sesiones de arteterapia:

Sesión 1: “Escribe tu nombre y decóralo como te gustaría presentarte”

Blanca es muy racional y ordenada, va verbalizando todo lo que va haciendo. Confiesa que no le gusta dibujar ni pintar, ni lo ha vuelto a hacer desde que iba al colegio. Ocupa solamente la parte superior izquierda de la lámina. Escribe su nombre utilizando líneas rectas, mayúsculas, no lo decora de ninguna manera porque dice que no se le ocurre nada con lo que identificarse. Elige el color azul porque dice que es su favorito. Habla de la decoración sobria de su habitación preferida, que está pintada de azul, y hace un pequeño esquema de la misma en la lámina. Le cuesta mucho encontrar cualidades positivas en su trabajo, y muy poco hacer críticas negativas.

Sesión 2: “Representa con un color y una imagen una serie de emociones y estados de ánimo”

Blanca hace dibujos pequeños y los distribuye ordenadamente en la lámina, de izquierda a derecha y de arriba abajo, cada uno debajo de su nombre correspondiente. De todos ellos va dando una explicación verbal al terminar. Elige el color marrón para las palabras “tristeza”, “derrota” y “soledad”. El violeta para “alegría” y “confianza”. Verdes para “rabia”, “indiferencia” y “timidez”. Negro para “miedo” y “pánico”. Azules para “sorpresa”, “asombro”, “nostalgia”, “agobio” y “tranquilidad”. Rojo para

“celos”, “envidia” y “pasión”. Ocre para “aburrimiento”. Naranja para “duda”.



Fig. 51. Emociones y estados de ánimo

Se le propone después que se represente tal como se ve ahora y cómo se vería si alcanzase algo que quiere. Primero se dibuja en azul como las flechas de las dudas. En el segundo caso se representa en color violeta como una mujer “de buen ver” y escribe la palabra felicidad con dos signos de exclamación. Asocia tal felicidad a un éxito laboral.

Sesión 5: “Trabajo a partir de un objeto importante”

En esta sesión se utiliza pintura acrílica y pinceles para facilitar el “descontrolar” a Blanca (sin resultados muy visibles de esto por el momento). Sigue utilizando el espacio del papel del mismo modo: empieza por la parte superior izquierda, hace representaciones esquemáticas y pequeñas, ordenándolas de izquierda a derecha y de arriba abajo, como en la escritura. Complementa estas representaciones con explicaciones verbales.

Elige como objeto importante su mp3. Cree que le aporta aislamiento del entorno, la posibilidad de hacer varias

cosas a la vez. Resalta sobre todo la utilidad (también escuchar programas para aprender inglés). Se le pregunta también qué otros objetos o actividades pueden proporcionarle lo mismo. Ella piensa en un libro para el aislamiento o evasión, una casa para facilitarle refugio y protección, una radio para poder hacer varias cosas a la vez y una reunión con amistades o/y con su marido para divertirse.



Figs. 52, 53 y 54. Trabajo a partir de un objeto importante

Sesión 8: "Crea una breve historia a partir de la técnica que elijas"

En esta sesión se busca trabajar la espontaneidad, que es algo que le cuesta mucho. Desde otra área se le ha propuesto crear un blog con el mismo fin. Se juzga mucho y trata que todo esté "perfecto" para controlar. Realiza un dibujo esquemático con rotulador negro, siguiendo la línea de las sesiones anteriores.



Fig. 55. Crea una breve historia a partir de la técnica que elijas

Sesión 9: "Cartel de ti misma"



Fig. 56. Cartel de ti misma

Trabaja muy rápido y enseguida da por terminado el ejercicio. Escribe en color azul y letras mayúsculas su nombre. Utiliza ceras y apenas las presiona sobre la lámina. Representa un cubo de Rubik con las tres caras vistas pintadas de amarillo, verde y

azul porque es un objeto que le gusta y con el que se identifica. Le pido que, si le parece bien, elija algún otro material aparte de las ceras para completar su cartel. Ella pega cuatro flores secas y confeti. Le preocupa que gotee el pegamento y se manche la lámina y cuida de no mancharse ella los dedos. Escribe en la parte inferior de la lámina “empeño” y “resistencia” en letras mayúsculas y enmarcadas en un rectángulo azul (cada una en uno). Dice que son sus principales cualidades: la perseverancia, la fuerza de voluntad. Que considera muy importante ser capaz de terminar todo lo que se empieza. Le pregunto si no pone como algo bueno alguna cualidad física de su cuerpo. Piensa que su cara “no está mal”. Le gustan sus muslos y especialmente su tripa tal como está ahora, plana. También le gustan sus brazos, delgados. Así que hablando parece que le gusta su cuerpo en general, aunque no pone ninguna de estas cosas en su cartel. Le pregunto al principio de la sesión si alguno de los trabajos que ha realizado hasta ahora en las sesiones de arteterapia le han gustado como para llevárselos a casa para quedarse con ellos. Dice que no hasta ahora, pero que éste sí. La verdad es que no suena muy convincente, me parece más algo que dice para agradar a la arteterapeuta.

Sesión 10: “Collage con tema libre”

Puede seleccionar recortes de revistas o elegirlos entre varios que están ya cortados. El tema es libre y luego tiene que explicar lo que ha hecho. Da la sensación de que elige lo más fácil: unas imágenes de hojas de yedra (en primer lugar) y de mariposas (en segundo lugar) que ya están recortadas. El proceso es el

siguiente: elige una y la pega, elige otra y la pega... Le digo que puede seleccionar todo lo que más le gusta y pensar cómo componerlo y pegarlo al final. Dice que sí, pero sigue haciéndolo como al principio. No tiene demasiado cuidado al pegar, no le importa mucho si queda bien pegado o no. Viendo que se va a conformar con dejarlo así, le digo que puede ojear al menos las revistas por si encuentra algo que sea de su interés. Me da la impresión de que me obedece por agradarme. Recorta una rana, las mantis, la colonia y la flor y cuenta que le gusta mucho el campo y que por eso ha hecho así este trabajo. La flor, que es el elemento que pega en último lugar, no cabe bien en ningún espacio. Aunque lo dice, acaba pegándola un poco “de cualquier manera” sobre otros dos elementos.



Fig. 57. Collage con tema libre

Hablamos al final de la sesión de si está involucrándose en las sesiones y de cómo se siente. Ella explica que se está contenta con las sesiones, aunque le cuesta conectar con sus sentimientos y, por supuesto, expresarlos. También le cuesta la parte plástica, pues se siente un poco ridícula no sabiendo hacer bien las mezclas de colores o no teniendo mucha soltura con las distintas técnicas.

Sesión 13: "Pintar música"

Entre las sesiones 10 y 13 crece la confianza entre Blanca y la arteterapeuta. Es capaz de emocionarse, llora y expresa. Compró un par de cajas de acuarelas con muchos colores para que Blanca pueda practicar en su casa y también pintar en las sesiones sin preocuparse tanto por las mezclas. Esto resulta una buena idea, pues se suelta más plásticamente. También compruebo que le gusta hablar mientras trabaja, y que esto hace que se relaje y se exprese mejor, al retirar aparentemente el foco de atención del ejercicio. Así que lo hacemos así.



Figs. 58, 59, 60, 61, 62 y 63. *Pintar música*

En la sesión 13 volvemos a proponer la pintura acrílica como técnica, sobre papel tamaño DIN A3, para animarla a hacer algo grande, a expandirse, a abrirse. Escuchamos diferentes canciones. Las indicaciones son: escuchar la música –mejor al principio con los ojos cerrados–, dejarse sentir, tratar de representar lo sentido con la pintura (no tiene por qué ser nada figurativo, pueden ser simplemente formas y colores sin más –la animo a esto–). Después de

terminar el dibujo ha de pensar en una palabra que le dé título, y construir con ella un acróstico.

1ª canción. Palabra: Esperanza.

Espero que un día
Sea feliz
Para
Estar bien con los demás.
Recuerdo aquel día
A la luz de las estrellas
No pude verte pero te sentía
AZules tus recuerdos
Alegría

2ª canción. Palabra: Ilusión.

Imagínate un mundo
Lleno de soles
Un universo lleno de luz
Siempre brillando
Incluso cuando llueve
Oscuridad olvidada
Noche extinguida

3ª canción. Palabra: Saludo.

Saludo
A una nueva persona que
Llega con la
LUz
Del
SOl

4ª canción. Palabra: Libertad.

Libre
Inspiración
Busco la belleza
En tu corazón
Respiro
Tus
Aromas
De imaginación

5ª canción. Palabra: Amanecer.

Amanece
Mientras el
Aire es más puro.
La Noche
Eterna ya se ha ido
Con la luna de
Entre nosotros sin hacer
Ruido

6ª canción. Palabra: Uno.

Uno +
UNo
SOñ DOS

Al ver todas las láminas juntas puede observarse la evolución: cómo empieza más contenida, utilizando sólo la esquina superior izquierda del papel y representando de forma figurativa, y luego va relajándose, disfrutando cada vez más y ocupando todo el espacio del papel. Al terminar la 2ª lámina (Fig. 59) explica: "he hecho sin pensar lo primero que se me ha ocurrido", como avisando de que no significa nada especial, o justificándose por si no está muy bien. Al comentarle que justamente se trata de hacerlo así, sigue experimentando en la 3ª (Fig. 60), y en las siguientes se atreve a arriesgarse con las mezclas. La última canción la elige la propia Blanca, al pedirle que recuerde alguna que le resulte especial, que tenga algún momento o recuerdos ligados a ella, que le guste mucho. Elige "One", de U2. Pinta dos manchas cuadradas azules, pegadas una a la otra, una más oscura y otra más clara, y el resto del espacio que queda libre lo pinta de amarillo claro. Explica que la mancha más oscura es su marido y la más clara ella. Que están unidos, aunque sean dos personas distintas. Dice que en realidad el azul claro

debería ser más su marido que ella, pues es más transparente y claro. Los dos son en realidad el mismo color (azul), aunque sean distintos también (más claro-más oscuro). El amarillo que les rodea es luz. Blanca se emociona explicando este trabajo. Dice que la terapia les está uniendo mucho a su marido y a ella, en vez de separarles. Ella le quiere mucho y le conmueve darse cuenta de que él la quiera tanto. Blanca se sorprende de las emociones que se le desatan en las sesiones. Nunca solía llorar en su vida normal delante de nadie, ya desde niña. Bromeamos sobre el tema diciendo que parece que llorar a solas no desahoga igual.

Sesión 14: “Mapa de tu vida, señalando momentos/personas que han sido importantes (“buenos” y “malos”)”



Fig. 64. *Mapa de tu vida*

Este día es importante en el tratamiento. En él hacemos una revisión de la historia de vida de Blanca, haciendo hincapié en los recuerdos positivos y negativos que más le han marcado. Llama la atención el final del camino, con la palabra “AHORA” y las múltiples posibilidades que se le presentan simbolizadas con las flechas que tanto le gustan. En esta sesión Blanca

identifica algunos de los peores momentos de su vida, viéndolos como posibles “causas” de su TCA. Es reconfortante que considere el momento actual como uno de los mejores de su vida, pues, explica, se está conociendo de verdad a sí misma. También cuenta entre sus mejores recuerdos el haber conocido a su marido.

Sesión 19: “Silueta del cuerpo a tamaño real. Distribuir sobre ella emociones/sentimientos/sensaciones positivos y negativos”



Fig. 65. *Silueta del cuerpo a tamaño real.
Emociones en el cuerpo*

Durante varias sesiones hemos trabajado con fotografías, del pasado y actuales, para tratar el tema del

cuerpo y la dismorfofobia de Blanca. En esta sesión dibujamos la silueta del cuerpo de Blanca tendida sobre un papel continuo. Vemos el tamaño de ésta. Ella la ve bien y no quiere modificarlo después de levantarse. Pinta con acrílicos ligeramente la imagen, con mucha soltura (ha decidido que tal vez se apunte a clases de pintura porque cada vez le gusta más).

En vez de realizar el trabajo como lo habíamos planteado al principio, Blanca lo hace de otra manera. Señala zonas del cuerpo y escribe las emociones que siente con respecto a esas zonas:

- Tripa. Es lo que más le preocupa de su cuerpo. Escribe sobre ella tres palabras: sinceridad, rencor, traición. Dice que en su tripa comprueba si está bien de delgada o más rellenita, porque ya de pequeña fue una niña con tendencia a tener barriguita. Por eso la palabra “sinceridad”, porque refleja esto fielmente. Rencor y traición es lo que siente hacia ella cuando se infla.
- Pecho. Palabras: vergüenza, sencillez. Está contenta con su pecho tal como es, nunca le ha gustado tener mucho (aunque tampoco le gustaría no tener nada. Dice que ahora que ha engordado algo más de un kilo nota que le ha aumentado un poco. Cuenta que desde niña se avergonzaba de que le creciera el pecho, no le gustaba hacerse una mujer y trataba de disimularlo por todos los medios, como andar encorvada. La palabra vergüenza está relacionada con esto, la sencillez se refiere a que siempre se ha considerado así, sencilla, no le ha gustado hacer alarde de su pecho sino más bien lo contrario.
- Muñecas. Palabras: inseguridad, mentira. Estas palabras expresan que cuando Blanca se siente insegura con su cuerpo se mide el contorno de las muñecas con la mano opuesta. Es una forma más de controlar su peso. Si le sobra espacio al juntar los dos dedos alrededor de la muñeca se tranquiliza. Dice que siempre le han gustado los brazos “delgaditos”, y también las muñecas. Que este gesto lo hace desde hace muchos años, desde que empezó con el T.C.A., ya ni recuerda cuándo.
- Piernas. Palabra: lealtad. Las piernas son una parte del cuerpo del que ella se siente más orgullosa. Le gustan mucho tal como son, no tienen celulitis y están musculadas. Siempre le han sido fieles.
- Pies. Palabras: confianza, diversión. Blanca cuenta una anécdota que le ocurrió cuando hace algunos años, cuando un hombre en la calle le dijo que tenía unos pies muy bonitos y que si quería ser modelo de pies. Este suceso hizo que creyera que tenía unos pies bonitos. Por eso tiene confianza en ellos. Le gusta mucho bailar (está considerando apuntarse a bailes de salón), de ahí la palabra “diversión”.
- Cabeza. Palabra: lealtad. Está relacionada con su pelo. Nos explica que le gusta, y que se entretiene haciéndose distintos peinados. Dice que para ella es fundamental tener el pelo limpio y cuidado para verse guapa.

Blanca dice que los colores que ha empleado no los ha elegido por ningún motivo en particular. Llama la atención la tripa: gris, con un punto negro en el centro. Ha pintado además un punto negro en cada muñeca. Y no ha olvidado marcar, también en negro, sus dos anillos. Cuando en la sesión clínica vemos la silueta todo el equipo el psicólogo responsable del área de diagnóstico y tratamiento señala que son los puntos de control de Blanca (tripa, muñecas, anillos). En ellos mide si ha engordado.

Pregunto a Blanca si cuando ha visto la silueta le ha parecido bien de tamaño o se la esperaba de otra manera y ella dice que se la imaginaba más “grande”. La silueta es más “pequeña” (=delgada) de lo que ella creía (y eso que al marcar el contorno con el lápiz en algunas zonas puede haber quedado un poco más ancho), pero dice que la ve bien así.

Sesión 21: “Visualización (la persona sabia)”



Fig. 66. *Visualización (la persona sabia)*

La visualización la tomamos de Liebmann (2005: 290). Se titula: “Wise person guide”. Blanca la

escucha con los ojos cerrados y luego representa una escena que elige. La visualización cuenta cómo nos encontramos con una persona sabia en un bosque, le hacemos una pregunta, escuchamos la respuesta, le damos las gracias y la persona sabia nos hace un regalo antes de despedirse de nosotros. Blanca se representa como una niña, y para la persona sabia elige a un hombre barbudo. Explica que, como en la descripción del hombre sabio habíamos dicho que le inspiraba tanta confianza como para hacerle cualquier pregunta, ella se ha imaginado más pequeña porque así le resulta más fácil ser más abierta y confiada. La pregunta que le haría al hombre sabio es si llega alguna vez el momento en que dejas de sentirte como una niña, y sientes que has crecido. También le preguntaría cómo puede una persona quererse a sí misma. El regalo que le da el hombre sabio es una caja. La imagina de madera, tipo cofre, con unas conchitas pegadas en los laterales. La caja es para que guarde en ella objetos que tengan valor para ella (no tiene por qué ser valor material) y también papelitos donde escriba cosas que le ayuden a crecer, cosas importantes. El hombre sabio le da la caja sin decirle para qué es, diciéndole que no abra el regalo hasta que no llegue a su casa (para darle más misterio, para que así la vea más tranquilamente). Él sabe que ella le va a dar la utilidad perfecta.

Sesión 23: “Laberinto”

Desde mi experiencia he comprobado que esta propuesta del laberinto propio siempre resulta muy significativa en arteterapia. No importa con quién se realice. Debe de

haber algo en el mito o en el símbolo que arraiga fuertemente en la naturaleza humana que compartimos y nos hace identificarnos con él. Por esta razón, no suelo dejar de plantear este tema con casi todos los y las clientes-pacientes. Aunque los trabajos a partir de él son reveladores, pueden ser muy distintos unos de otros.



Fig. 67. *Laberinto*

Aspectos particulares a señalar del laberinto de Blanca:

- Lleno de flechas. “Para no perderme”. Blanca dice que no le gusta perderse y que tiene muy mal sentido de la orientación, aunque luego parece ser más bien que le gustan mucho las flechas, y por eso esencialmente ha dibujado tantas.
- A veces el camino se bifurca en dos, pero los dos vuelven a juntarse más adelante. Blanca piensa que ninguna elección distinta a las que ha tomado en su vida la habrían cambiado sustancialmente. Aunque, por ejemplo (lo pone ella), hubiera elegido otra carrera, eso no habría cambiado “su esencia”.
- El camino se sale del papel. Quedan atrás los tiempos en que

Blanca dibujaba en una esquina de un DIN A4.

- Blanca dice que no se arrepiente de nada de lo que ha vivido, que todo la ha transformado y la ha hecho ver quién es hoy. No podría haber llegado hasta aquí por ningún atajo. Hablamos de ello, y hasta vemos el aspecto positivo del T.C.A., y de que no se estaría conociendo a sí misma si no hubiera sido por él. Ella dice que quizá hubiera sido más “feliz” (entre comillas, señala), pero que no sería la misma persona que es ahora.
- Tanto el dibujo terminado como el texto que escribe sobre él son realmente bonitos. Blanca se despide visiblemente contenta.

Sesión 27: “Representa algo significativo para ti de tus vacaciones”



Fig. 68. *Vacaciones*

Blanca ha estado de vacaciones y ha vuelto muy contenta. Representa un paisaje de azules, un mar con niebla, y lo firma espontáneamente. Se muestra satisfecha con el resultado final. Hablamos de qué considera ella que le falta para estar “bien” por completo. Ella dice que perder el miedo a volver a caer y poder estar

más relajada con la comida (no tener alimentos prohibidos, de los que ya no sabe ni siquiera si le gustan o no, o si le apetecen un momento dado o no, porque directamente son alimentos prohibidos). Confiesa que tiene miedo de aumentar una talla, esto también sería un problema para ella. El ejercicio, la actividad física, en cambio, parece que ha dejado de serlo.

Sesión 29: “Yoes molestos”



Fig. 69. Yoes molestos

La semana anterior hemos trabajado identificando distintos yoes que pudiera haber en Blanca. Ella los describe y los representa: yo temor, yo luchador, yo amable, yo fracasado, yo optimista, yo tolerante, yo crítico, yo frágil, yo resistente o duro, yo destructivo... Para este trabajo nos inspiramos en el “Diálogo de voces” (*Voice Dialogue*), una técnica desarrollada por una pareja de psicólogos norteamericanos, Hal y Sidra Stone². Según el “Diálogo de Voces” todos tendríamos una serie de

yoes primarios que constituirían nuestra identidad, se corresponderían con quienes creemos que somos. Pero para cada yo primario hay otro yo renegado de igual energía. El objetivo de esta técnica es la reintegración de los yoes renegados para poder recuperar para nosotros la energía que hemos invertido en su represión y también para vivir las relaciones con más conciencia.

En esta sesión continuamos, pues, con el trabajo iniciado en la anterior. Blanca elige los yoes que le resultan más molestos, los que le provocan más rechazo. Después los representa haciendo una marioneta de cada uno y los entrevistamos. Introducimos las marionetas porque, por una parte, aportan un aspecto lúdico (algo que siempre se agradece a la hora de tratar determinados temas) y, por otra, ayudan a Blanca a hablar de sí misma en tercera persona. Además, al utilizar una marioneta ella misma puede hacer preguntas a cualquiera de sus yoes.

Blanca se queda con el yo temor (el miedo) y el yo fracasado (la voz interior que repite una y otra vez que eres un fracaso total). El temor es, fundamentalmente, a recaer en el T.C.A. cuando abandone la terapia. Le enseño cómo hacer una marioneta sencilla con un calcetín y hacemos una para cada uno de los yoes. Le cuesta un poco entrar en la dinámica, pero va haciéndolo cada vez mejor. Empiezo entrevistando yo al temor, preguntándole cuál es el trabajo que hace él con Blanca, si tiene buena relación con ella... Luego ella también puede hacerle preguntas. Después desdoblamos el miedo en dos: la parte que hace sentir miedo y la que padece el miedo, y las hacemos dialogar y explicar cómo se sienten, qué quieren

² La página web oficial de *Voice Dialogue* es: <http://delos-inc.com/>

decir o pedir a la otra parte... Y hacemos lo mismo con el yo fracasado.

Aspectos a señalar:

- Blanca ve a estos dos yoes como “malos”, enemigos. Le cuesta mucho ver que la función que cumplen en su personalidad es muy importante. Es un gran descubrimiento para ella el que sean amigos.
- Cuando en un momento de la sesión me pongo yo la marioneta del temor en mi mano y hablo diciendo a Blanca que va a recaer, que va a volver a las andadas y cosas de ese tipo, ella llega a poner cara de mucho agobio, así que lo dejo y se la devuelvo a ella.

Lo pasamos muy bien con las marionetas, hay risas mezcladas con la seriedad de los temas tratados y la sesión es importante.

Sesión 31: “Vulnerabilidad”



Fig. 70. Vulnerabilidad

La propuesta consiste en que Blanca trate de representar su vulnerabilidad de la manera que prefiera. Es un aspecto de sí misma que ya hemos

visto en anteriores semanas que le cuesta aceptar. Imagina su niña interior y dibuja sin pensar mucho (con lápiz, luego la pinta con acrílicos) algo que le viene a la mente: una escena en la que aparece ella de niña escondiéndose entre las hojas de un sauce llorón. Recuerda que cuando era niña le encantaba jugar hablando sola, inventándose que había otros personajes y escondiéndose entre las hojas de un sauce que crecía en una casa de campo. Entonces era muy inocente.

Vemos los aspectos positivos de su niña interior. Vemos que, en realidad, es un tesoro aunque, por supuesto, hay que protegerlo. Hablamos de las personas a las que les muestra su niña vulnerable y de lo valioso que es relacionarse de corazón a corazón, aunque no siempre se deba o se pueda. En la sesión sale también el tema de las lágrimas. Blanca cuenta como en su familia se consideraba que no estaba bien llorar por “cualquier cosa”, había que ser fuerte. Ella lo intentaba y todavía hoy le sale hacerlo.

Blanca firma espontáneamente su trabajo. Resulta increíble lo que ha crecido su capacidad de expresión plástica y, más aún, su disfrute con ello.

Sesión 32: “Representar escena de cuento a gran tamaño haciéndola personal, suya”

Leemos uno de los cuentos que aparecen en el libro “Mujeres que corren con los lobos”, de Clarissa Pinkola Estés. Blanca recibe las instrucciones de dejarse llevar y ver qué partes del cuento “resuenan” más en ella, llevándolo a su vida.

Empezamos representando una escena elegida de éste utilizando pequeños muñecos y creando para ellos un escenario pintado con una hoja de papel. Esto ayuda a romper el hielo e ir centrando el tema. Después pasamos a una segunda representación a gran tamaño, sobre una mesa grande forrada con papel continuo y utilizando carboncillo, sanguina, sepia y/o tizas de colores. La idea es que no pueda detenerse en detalles, que se desmarque, que se salga de los límites, que amplíe los marcos de referencia... Blanca dibuja un túnel y su salida a un camino. Dice que el túnel continúa mucho más a la derecha, más allá del papel, es muy largo. El túnel es marrón (sanguina). A la salida hay luz (tiza amarilla). El camino que empieza es azul. Blanca explica que éste es el túnel que ha tenido que recorrer con el T.C.A. y en el que todavía se encuentra. Le pido que marque dónde está ahora y hace una señal grande con carboncillo muy cerca de la salida.



Fig. 71. Escena de cuento hecha personal

Al terminar el trabajo Blanca está muy contenta. Cree que tiene mucho que agradecer al T.C.A. Las sesiones le están ayudando a conocerse mejor y sus relaciones son ahora mejores que antes.

Sesión 40: “Móvil representando los deseos o metas para el próximo año”



Fig. 72. Móvil representando los deseos y metas para el próximo año

Como el alta de Blanca está próxima, planteamos en las últimas sesiones propuestas que contribuyan al cierre de la terapia. Blanca pega con celo o sujeta con pinzas de colores distintos objetos sobre dos perchas de la ropa entrecruzadas y los explica de la siguiente manera:

- Una pegatina de Piolín:
¡Más alegría! Le gustaría disfrutar más, sacar su parte más infantil.
- Tres conchas:
Las pone porque le gustan, solo como decoración.
- Dos pedazos de lana:
Representan los nudos que todavía quedan por deshacer.
- Varias “piedras” de decoración transparentes:
Le gustaría ser más transparente.
- Un par de pegatinas de una cara sonriente:
Más alegría, desdramatizar.
- Un par de trozos de cello con estrellitas de colores pegadas:

Sacar todas sus múltiples facetas (colores).

- Una pulserita que fabrica con hilo y cuentas de colores:
Simboliza el miedo a “perderse”, a dejar de ser ella misma. No quiere que eso ocurra. Le da miedo olvidar quién es. Quiere crecer, pero no dejar de ser quien es, no cambiar tanto como eso. Por eso las cuentas están insertadas en el hilo y el hilo atado.

Sesiones 41 y 42: “Caja donde guardar todo tipo de «recursos» que puedan ayudarte en momentos bajos futuros”



Fig. 73. *Caja donde guardar «recursos» para los momentos bajos*

Para esta propuesta nos hemos inspirado en la “caja de recursos” de Mark Beyebach y Marga Herrero de Vega (2010: 106). Las sugerencias sobre qué introducir en la caja son: los números de personas a quienes llamar, fotos de seres queridos, souvenirs o amuletos, “la carta para los días de lluvia”, una carta dirigida a otras personas que puedan estar pasando por su misma situación (en la que la persona explique cómo se sentía cuando estaba mal y qué cosas ha hecho que le han ayudado a

superar su problema), etc. Si en algún momento la persona se siente mal o le parece que está en riesgo de recaer, puede abrir la caja y utilizar alguno de esos recursos.

Ya habíamos hablado en la sesión anterior con Blanca de si le gustaba esta idea como última propuesta y ella había asentido. Llevo una caja de madera de tamaño medio con un cierre metálico. Le recuerdo a Blanca que puede pintarla, decorarla pegándole cosas, tanto por dentro como por fuera, mezclar distintas técnicas, escribir palabras o frases... También puede pensar qué introducir en el interior: mensajes que puedan ayudarla, objetos, dibujos o fotos... Enlazamos esta propuesta con la que hicimos en la sesión 21. En esa ocasión trabajamos a partir de una visualización. En ella Blanca se encontraba a un hombre sabio que le entregaba una caja. Para realizar esta caja puede acordarse de lo que pensó entonces que podía contener aquella.

Blanca decide llamar a su caja: “Caja para recordar” (primero piensa llamarla “Caja de recuerdos”, pero hablamos de que eso está referido más al pasado, no transmite bien lo que ella quiere decir, y por eso lo cambia a “Caja para recordar”, en el sentido de no olvidar lo aprendido). Empieza a pintar un gran sol en la parte superior con acrílicos, utilizando dos tonos de amarillo. Luego pinta el fondo del sol con azul claro. Dice que lo que más le importa es recordar la sensación de luz, que la ilumine. Pinta el resto de la caja en tonos azules. Después va decorando cada una de las caras con lápices acuarelables y ceras: en una (la frontal) escribe con letras mayúsculas azules: “CAJA PARA RECORDAR”, en otra, en amarillo: “SONRÍE”, en la

posterior, en morado y azul: “DISFRUTA” y en la última pinta un arco iris. En la parte superior de la caja hace unos pequeños dibujos de una especie de estrellas (4) y una luna, en tonos morados y amarillos, con lápices de colores.

Cuando viene a la siguiente sesión (en vez de haber pasado una semana entre una y otra han pasado quince días) se impresiona favorablemente al ver la caja. Le gusta mucho ver cómo la decoró hace dos semanas. Blanca escribe en pequeños rectángulos de papel de color salmón (tamaño tarjeta de visita) los mensajes que va a guardar en la caja. Primero los redacta en sucio y luego los pasa a limpio. Estos son sus mensajes:

- Relativiza la importancia que le das a las cosas. No magnifiques las cosas importantes que no lo son tanto como para agobiarte.
- Ten muy presentes las lecciones aprendidas este año pasado, y ponlas en práctica cuando se te presente la ocasión.
- No te encierres en ti misma cuando algo te preocupe, busca el apoyo de los demás.
- No sientas rabia cuando las cosas no salen como habías planeado.
- Recuerda que puedes hablar con los demás para contarles tus preocupaciones y tus alegrías. Comparte con los demás tus emociones.
- Piensa en algo positivo cuando te vayas a dormir para que así tengas un buen recuerdo del día.
- Sé igual de tolerante contigo misma que lo eres con los demás. No seas la peor juez de ti misma.
- No dejes que los retos te preocupen y te dejen incapaz de reaccionar. Piensa racionalmente en ello y no te dejes llevar por la desesperación.
- No olvides disfrutar cada una de las pequeñas cosas que la vida te ofrece.

Pregunto a Blanca si le gustaría que los/as terapeutas le escribiéramos un mensaje cada uno/a. Le parece muy bien. Como después de terminar de escribir se queda un poco parada, le pregunto si no quiere decorar más la caja. No parece muy animada a ello, pero finalmente pinta el interior de color salmón. Le pregunto también si le gustaría que yo dibujara o pintara algo en su caja, pues alguna vez le dije que algún día lo haría para ella. Le encanta la idea. Le recuerdo que en la visualización del hombre sabio ella imaginó la caja con conchas pequeñas pegadas por fuera y le pregunto si le gustaría pegarlas en su caja. Dice que sí.

Hablamos de un curso que está realizando. Aunque algunas veces se le hace un poco pesado, está contenta con él y con cómo se ve en él. Cada vez va conociendo más a sus compañeros/as. Ahora su relación con las personas es más abierta y la disfruta. Blanca comenta que toda la gente que la conoce ve el gran cambio que se ha producido en ella y se lo dicen, felicitándola por ello. Habla de lo gradual que ha sido para ella dejar de asistir a terapia y lo poco que la echa en falta, a pesar del miedo que le tenía a esto.

Tres semanas más tarde celebramos el alta de Blanca. Estamos todos los terapeutas y también su marido. Hacemos una fiesta, recordamos anécdotas, cenamos algo y comemos juntos de postre un bizcocho que ha cocinado ella expresamente para la

ocasión, tal como había prometido (ahora que comer ya no es un problema), le damos regalos y también su “Caja para recordar” con mis dibujos y nuestros mensajes aparte de los suyos.

6.4 Bibliografía consultada

6.4.1 Arteterapia y mujeres maltratadas

ALBERDI, Inés y MATAS, Natalia (2002) *La violencia doméstica: Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Barcelona, Fundación “La Caixa”.

ALBERDI, Inés y ROJAS, Luis (2005) *Violencia: Tolerancia Cero. Programa de prevención de la Obra Social “La Caixa”*. Barcelona, Fundación “La Caixa”.

ALDERETE, Mada (2007) *La casa de la llave (Poemas de la educadora)*. Tegueste (Tenerife), Baile del Sol.

ALMEIDA, Cristina y GÓMEZ, María (2005) *Las huellas de la violencia invisible*. Barcelona, Ariel.

ALONSO, María Ángeles (2004) “Arteterapia, mujeres y violencia de género”. En Martínez, N. y López, M., *Arte Terapia y Educación*, pp. 263-274. Madrid, Consejería de Educación Comunidad de Madrid.

ALONSO, María Ángeles y PEREIRA, Teresa (2001) “Arteterapia y mujeres maltratadas”. En Santiuste, V., De Andrés, T. y Peña, A. I. (coords.), *Actas del II Congreso de educación especial y atención a la diversidad en la Comunidad de Madrid*, pp. 355-371. Madrid, Conserjería de Educación Comunidad de Madrid.

BERKOWITZ, Leonard (1996) *Agresión. Causas, consecuencias y control*. Bilbao, Desclée de Brouwer.

BERNÁRDEZ, Asun (ed.) (2001) *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas y Ayuntamiento de Madrid.

BOSCH, Esperanza y FERRER, Victoria A. (2002) *La voz de las invisibles: Las víctimas de un mal amor que mata*. Madrid, Cátedra.

BOSCH, Esperanza, FERRER, Victoria A. y ALTAZAMORA, Aina (2006) *El laberinto patriarcal: Reflexiones teórico-prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Barcelona, Anthropos.

CRESPO, Senén y DEL AMO, M^a Cruz (2009) “Todas las mujeres pueden ser víctimas, incluso las más activas y libres: Entrevista a Miguel Lorente Acosta, Delegado del Gobierno contra la violencia de género”. En *CEE Participación Educativa*, N^o 11, pp. 122-127.

Disponible en web:
<http://www.educacion.gob.es/revista-cee/pdf/n11-lorente-acosta.pdf>

ECHEBURÚA, Enrique y DE CORRAL, Paz (2003) *Manual de violencia familiar*. Madrid, Siglo Veintiuno de España.

España. Ley Orgánica 1/2004, de 29 de noviembre, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género. Boletín Oficial del Estado.

Disponible en web:
<http://www.boe.es/boe/dias/2004/12/29/pdfs/A42166-42197.pdf>

- EXPÓSITO, Francisca (2011) "Violencia de género". En *Revista Mente y Cerebro*, N° 48, pp. 20-25.
Disponible en web:
http://www.investigacionyciencia.es/Archivos/MYC_48_EXPOSITO.pdf
- GARBÍN, Juan (2005) *En el exilio de los días rotos: Por la defensa a la mujer maltratada*. Madrid, Vulcano.
- GARRIDO, Vicente (2001) *Amores que matan. Acoso y violencia contra las mujeres*. Sevilla, Algar Editorial.
- GIL, Antonio (2008) *Historia de la violencia contra las mujeres: Misoginia y conflicto matrimonial en España*. Madrid, Cátedra.
- HERMAN, Judith (2004) *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia*. Madrid, Espasa Calpe.
- HIRIGOYEN, Marie France (2006) *Mujeres maltratadas. Los mecanismos de la violencia en la pareja*. Barcelona, Paidós.
- HITE, Shere (1998) *Mujeres sobre mujeres*. Madrid, El País-Aguilar.
- LÓPEZ, Marián (coord.) (2000) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea.
- LÓPEZ, Marián (ed.) (2001) *Geografías de la mirada. Género, creación artística y representación*. Madrid, Instituto de Investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.
- LÓPEZ, Marián (coord.) (2006) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid, Fundamentos.
- LORENTE, Miguel [et al.] (2000) "Síndrome de agresión a la mujer. Síndrome de maltrato a la mujer". En *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología* N° 2, 18-12-2000.
Disponible en web:
http://criminet.ugr.es/recpc/recpc_02-07.html
- LORENTE, Miguel (2001) *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: realidades y mitos*. Barcelona, Editorial Ares y Mares.
- MATUD, M^a Pilar, PADILLA, Vanesa y GUTIÉRREZ, Ana Belén (2005) *Mujeres maltratadas por su pareja: Guía de tratamiento psicológico*. Madrid, Minerva.
- MONTERO, Andrés (2001) "Síndrome de adaptación paradójica a la violencia doméstica: una propuesta teórica". En *Clínica y Salud*, vol. 12, n° 1, pp. 371-397.
- MORA, Héctor (2008) *Manual de protección a las víctimas de la violencia de género*. San Vicente (Alicante), Editorial Club Universitario.
- NORWOOD, Robin (1986) *Las mujeres que aman demasiado*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor.
- OJEDA, Marina y SERRANO, Ana (2008) "Una visión sobre la violencia de género". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 03*, pp. 157-164. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.
- OMENAT, Montse (2006) "Arteterapia con mujeres que han sufrido violencia de género: valor y uso del objeto artístico". En Coll, Francisco J. (coord.), *Arteterapia. Dinámicas entre*

creación y procesos terapéuticos, pp. 225-261. Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

OSBORNE, Raquel (2009) *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona, Bellaterra.

PEREIRA, Teresa (2009) "Acompañando a las mujeres rotas". En López, Marián y Martínez, Noemí, *Reinventar la vida. El arte como terapia*, pp. 75-97. Madrid, Eneida.

PEREIRA, Teresa (2009) "El cuerpo enclaustrado". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 04*, pp. 27-42. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.

PÉREZ, Begoña [et al.] (2001) *Violencia doméstica y sexual en Castilla y León: prevención y protección institucional*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad y Bienestar Social. Dirección General de la Mujer e Igualdad de Oportunidades.

PÉRSICO, Lucrecia (2003) *Soy una mujer maltratada*. Madrid, Libsa.

PINKOLA, Clarissa (2000) *Mujeres que corren con los lobos*. Madrid, Ediciones B.

RENAU, M^a Dolors (2009) *La voz pública de las mujeres: Contra la "naturalidad" de la violencia, feminizar la política*. Barcelona, Icaria.

RICO, Nieves (1996) "Violencia de género: Un problema de derechos humanos". En *Series CEPAL, Mujer y Desarrollo, N° 16*, 44 pp. Santiago de Chile, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, División de Asuntos de Género.

Disponible en web:

<http://www.cepal.org/publicaciones/xml/5/4345/lcl957e.pdf>

ROMITO, Patrizia (2007) *Un silencio ensordecedor: La violencia oculta contra mujeres y niños*. Barcelona, Montesinos.

SABUCEDO, J. Manuel y SANMARTÍN, José (eds.) (2007) *Los escenarios de la violencia*. Barcelona, Ariel.

SCHAUVERIEN, Joy (1995) *Desire and the Female Therapist. Engendered gazes in Psychotherapy and Art Therapy*. London and New York, Routledge.

VV.AA. (1987) *Council of Europe: Coloquio sobre la violencia en el seno de la familia*. Estrasburgo, 25-27 noviembre 1987.

WALKER, Leonore (1979) *The battered woman*. New York, Harper & Row.

6.4.2 Arteterapia y mujeres enfermas mentales

ALCAIDE, Carmen (2001) *Expresión artística y terapia. Taller de expresión plástica para pacientes psiquiátricos en un Hospital de Día*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

BARNES, Mary y BERKE, Joseph (1974) *Viaje a través de la locura*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca.

BELLOCH, Amparo, SANDÍN, Bonifacio y RAMOS, Francisco (eds.)

(2004) *Manual de Psicopatología* (Vol. II). Madrid, McGraw-Hill.

FULLER, Edwin (2006) *Superar la esquizofrenia*. Barcelona, Planeta.

MONTERO, Isabel [et al.] (2004) "Género y salud mental en un mundo cambiante". En *Gac Sanit [online]*, vol. 18, suppl. 1, pp. 175-181.

Disponible en web:

http://www.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0213-91112004000700028&lng=en&nrm=iso&tlng=es

OMS, Fundación Victorian para la Promoción de la Salud y Universidad de Melbourne (2004) *Promoción de la Salud Mental. Conceptos. Evidencia Emergente. Práctica*. Ginebra. ISBN 92 4 1591595 - (NLM clasificación: WM 31.5)

READ, John, MOSHER, Loren R. y BENTALL, Richard P. (eds.) (2006) *Modelos de locura. Aproximaciones psicológicas, sociales y biológicas a la esquizofrenia*. Barcelona, Herder.

RÍO, María del (2006) *Creación artística y enfermedad mental*. Tesis doctoral. Directora: Marián López Fernández Cao. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

VASSILIADOU, Maria (2001) *La expresión artística como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arte y esquizofrenia*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

VV.AA. (2004) *Complejo Socio-sanitario Hospital Provincial Guadalajara: Memoria años 2002-2003*.

Páginas web:

www.esquizofreniabrelaspuertas.es

6.4.3 Arteterapia y mujeres con trastornos de la conducta alimentaria (T.C.A.)

ALONSO, María Ángeles (2009) "Taller de arteterapia en el Hospital Clínico San Carlos. Fototerapia y adolescentes con trastornos de la conducta alimentaria (anorexia nerviosa)". En Martínez, N. y López, M. (eds.), *Reinventar la vida. El arte como terapia*, pp. 65-72. Madrid, Eneida.

ANDRÉS, Verania [et al.] (2002) *Programa de prevención y detección precoz de los trastornos de la alimentación*. Madrid, EOS.

AGUINAGA, M., FERNÁNDEZ, L.J. y VARO, J.R. (2000) "Trastornos de la conducta alimentaria. Revisión y actualización". En *Anales del sistema sanitario de Navarra*, Vol. 23, N^o 2, mayo-agosto 2000, pp. 279-292.

Disponible en web:

<http://www.cfnavarra.es/salud/anal-es/textos/vol23/n2/revis2a.html>

BEHAR, Rosa, BARRERA, Mónica de la y MICHELOTTI, Julio (2001) "Identidad de género y trastornos de la conducta alimentaria". En *Revista médica de Chile*, vol. 129, N^o 9, septiembre 2001.

Disponible en web:

<http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0034->

- 98872001000900005&script=sci_arttext&tlng=es
- BEYEBACH, Mark y HERRERO DE VEGA, Marga (2010) *200 Tareas en terapia breve*. Barcelona, Herder.
- CALVO, Rosa (2002) *Anorexia y bulimia. Guía para padres, educadores y terapeutas*. Barcelona, Planeta.
- CANCELA, M^a del Pilar (2011) "Aumentan casos de anorexia y bulimia en niños y adolescentes". En *A perder peso*, 4-2-2011. Disponible en web: <http://www.aperderpeso.com/aumentan-casos-de-anorexia-y-bulimia-en-ninos-y-adolescentes/>
- CAPARRÓS, Nicolás (2008) *El proceso psicossomático: El ser humano en el paradigma de la complejidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- CHERNIN, Kim (2006) "El lado oculto de la relación madre-hija". En Zweig, Connie, *Encuentro con la sombra*. Barcelona, Paidós.
- DALLEY, Tessa (ed.) (1987) *El arte como terapia*. Barcelona, Herder.
- FERNÁNDEZ, Fernando y TURÓN, Vicente (2001) *Trastornos de la alimentación: Guía básica de tratamiento en anorexia y bulimia*. Barcelona, Masson.
- GIL, M^a Eugenia (2005) *Anorexia y bulimia: Discursos médicos y discursos de mujeres diagnosticadas*. Tesis doctoral. Directora: Teresa Ortiz Gómez. Universidad de Granada. Instituto de Estudios de la Mujer.
- GÓMEZ, Carnuca (dir. y coord.) (2004) *Análisis cuantitativo de los trastornos del comportamiento alimentario*. Granada, Universidad de Granada.
- GORDON, Richard A. (1994) *Anorexia y bulimia. Anatomía de una epidemia social*. Barcelona, Ariel.
- GRACIA, Lorena (2011) "Adultas y anoréxicas". En *Yo dona* N^o 338, 22-10-2011, pp. 44-48.
- HOGAN, Susan (ed.) (1997) *Feminist Approaches to Art Therapy*. London and New York, Routledge.
- IGLESIAS, Carlos (2004) "Trastornos de la conducta alimentaria". En *A Distancia*, N^o 2-3, pp. 37-43. Disponible en web: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:adistancia-2004-22-3331&dsID=PDF>
- KRAMER, Edith (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*. Buenos Aires, Kapelusz.
- LÓPEZ, Marián y MARTÍNEZ, Noemí (2006) *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Madrid, Tutor.
- MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (coord.) (2001) *Género, desarrollo psicosocial y trastornos de la imagen corporal*. Madrid, Instituto de la Mujer.
- MENÉNDEZ, Carmen (2008) "La fotografía como diario de vida". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 03*, pp. 141-156. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.

PAÍN, Sara y JARREAU, Gladys (1995) *Una psicoterapia por el arte. Teoría y técnica*. Buenos Aires, Nueva Visión.

PELÁEZ, M. Ángeles, LABRADOR, Francisco J. y RAICH, Rosa M^a (2005) "Prevalencia de los trastornos de la conducta alimentaria: consideraciones metodológicas". En *International Journal of Psychology and Psychological Therapy*, Vol. 5, N^o 2, pp. 135-148.

PINKOLA, Clarissa (2000) *Mujeres que corren con los lobos*. Madrid, Ediciones B.

"Presentada en el Congreso 'Motivos para dar la talla', una campaña para frenar los trastornos alimenticios en España". En *Agencia Europa Press*, 25-05-2011.

Disponible en web:

<http://www.europapress.es/salud/noticia-presentada-congreso-motivos-dar-talla-campana-frenar-trastornos-alimenticios-espana-20110525144545.html>

RABIN, Mury (2003) *Art Therapy and Eating Disorders. The Self as Significant Form*. Nueva York, Columbia University Press.

RILKE, Rainer Maria (2006) *Cartas a un joven poeta*. Madrid, Alianza Editorial.

ROSEN, David (2010) "Identification and management of eating disorders

in children and adolescents". En *Pediatrics*, 2010 Dec., 126 (6), pp. 1240-53.

RUIZ, Lidia (2010) "Prevención de trastornos de alimentación en alumnado de E.S.O.". En *Revista Digital CSI-F Andalucía*, N^o 29, abril 2010.

Disponible en web:

http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_29/LIDIA%20RUIZ%20TRIVINO_1.pdf

SCHAVERIEN, Joy (1995) *Desire and the Female Therapist. Engendered gazes in Psychotherapy and Art Therapy*. London and New York, Routledge.

TORO, Josep (2003) *El cuerpo como delito. Anorexia, bulimia, cultura y sociedad*. Barcelona, Ariel.

VV.AA. (2011) "Trastornos alimentarios. Los T.C.A. como síntoma de trastornos psicológicos. Sanar el interior para recuperar el deseo de comer". En *Revista Fundación Nisa*, N^o 56, pp. 14-15.

WEISER, Judy (1999) *PhotoTherapy Techniques. Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*. Vancouver, PhotoTherapy Centre Publishers.

6.5 Anexos

Tabla 1. Criterios del DSM-IV para el diagnóstico de la esquizofrenia (APA, 1994):

- A. Síntomas característicos: Al menos dos de los siguientes, cada uno de ellos presente durante una porción significativa de tiempo durante el período de un mes (o menos si es tratado satisfactoriamente):
1. Delirios.
 2. Alucinaciones.
 3. Habla desorganizada (con frecuencia descarrilamiento o incoherencia).
 4. Comportamiento exageradamente desorganizado o catatónico.
 5. Síntomas negativos, es decir, afecto plano, alogia o abulia.

Nota: Solamente se requiere un síntoma del apartado A si los delirios son desorganizados o las alucinaciones consisten en voces que comentan el comportamiento o pensamiento de la persona, o dos o más voces que conversan entre ellas.

- B. Alteraciones en el funcionamiento sociolaboral. Durante la mayor parte del tiempo desde el inicio del trastorno, una o más áreas importantes del funcionamiento como –trabajo, relaciones interpersonales o el cuidado personal– están marcadamente por debajo del nivel alcanzado antes del inicio (o cuando el inicio es en la infancia o la adolescencia, existe fracaso para alcanzar el nivel de realización interpersonal, académico u ocupacional esperado).
- C. Duración. Signos continuos del trastorno persisten durante al menos 6 meses. En este período de 6 meses debe incluir al menos durante 1 mes los síntomas que reúnen los criterios del apartado A (síntomas de la fase activa), y puede incluir períodos prodrómicos o residuales cuando el criterio A no se cumple en su totalidad. Durante estos períodos, las señales del trastorno pueden manifestarse a través de síntomas negativos, o dos o más síntomas de los listados en el criterio A están presentes de forma atenuada (p. ej., afecto embotado, experiencias preceptúales inusuales).
- D. Exclusión del diagnóstico de trastorno esquizoafectivo y de trastorno afectivo. El trastorno esquizoafectivo y el trastorno del humor con síntomas psicóticos han sido excluidos porque: 1) ningún episodio de depresión mayor o de manía ha estado presente al mismo tiempo que los síntomas de la fase activa; o 2) si estos episodios han ocurrido durante la fase activa de los síntomas, su duración total ha sido más breve que la duración de los períodos activos y residuales.
- E. Exclusión de las alteraciones secundarias al uso de sustancias o a condiciones médicas. El trastorno no se debe a un trastorno psicótico

inducido o secundario al uso de sustancias (p. ej., abuso de drogas, medicación) o a condiciones médicas.

- F. Relación con un trastorno de desarrollo. Si hay historia de autismo u otro trastorno del desarrollo, solamente se hace el diagnóstico adicional de esquizofrenia si están presentes delirios o alucinaciones, durante al menos un mes (o menos si son tratados satisfactoriamente).

Tabla 2. Criterios de la CIE-10 para el diagnóstico de la esquizofrenia (OMS, 1992):

- A. Presencia de al menos uno de los síntomas y signos que aparecen relacionados con la sección 1, o al menos dos de los síntomas y signos relacionados en 2 que deberían haber estado claramente presentes la mayor parte del tiempo durante un período de un mes o más.

1. Al menos uno de los siguientes:

- a) Eco, robo, inserción de pensamiento o difusión del mismo.
- b) Ideas delirantes de ser controlado, de influencia o de pasividad, claramente referidas al cuerpo o a los movimientos de los miembros o a pensamientos o acciones o sensaciones concretos, y percepción delirante.
- c) Alucinaciones auditivas que son voces que comentan el comportamiento del paciente, o discuten entre ellas, u otros tipos de voces que proceden de alguna parte del cuerpo.
- d) Ideas delirantes persistentes de otro tipo que no son adecuadas a la cultura del individuo o que son completamente imposibles, tales como las de identidad religiosa o política, capacidad y poderes sobrehumanos (por ejemplo, de ser capaz de controlar el clima, de estar en comunicación con seres de otros mundos).

2. O al menos dos de los siguientes síntomas:

- e) Alucinaciones persistentes de cualquier modalidad, cuando son acompañadas por delirios pasajeros o inconsistentes sin un claro contenido afectivo, o por ideas persistentes de sobrestimación, o cuando se presentan a diario durante semanas, meses o permanentemente.
- f) Bloqueos o interrupciones en el curso del pensamiento que dan lugar a un lenguaje incoherente e irrelevante o presencia de neologismos.
- g) Comportamiento catatónico, tal como excitación, adoptar posturas o flexibilidad cérica, negativismo, mutismo y estupor.

- h) Síntomas “negativos” tales como una marcada apatía, pobreza de lenguaje y embotamiento o incongruencia de las respuestas emocionales (estos aparecen generalmente junto con retraimiento social y disminución de las actividades sociales). Debe quedar claro que estos síntomas no son debidos a depresión ni son efectos secundarios de la medicación neuroléptica.

Al evaluar la presencia de estas experiencias subjetivas anormales y comportamientos, se debe poner un cuidado especial para evitar la evaluación de falsos positivos, especialmente ante la presencia de modos de expresión y comportamientos influidos culturalmente o subculturalmente o por un nivel inferior de inteligencia.

- B. El diagnóstico de esquizofrenia no deberá hacerse en presencia de síntomas depresivos o maníacos relevantes, a no ser que los síntomas esquizofrénicos antecederan claramente al trastorno del humor (afectivo). Si los síntomas de trastorno del humor y los esquizofrénicos se presentan juntos y con la misma intensidad debe recurrirse al diagnóstico de trastorno esquizoafectivo, aun cuando los síntomas esquizofrénicos justificaran por sí solos el diagnóstico de esquizofrenia.
- C. Tampoco deberá diagnosticarse una esquizofrenia en presencia de una enfermedad cerebral manifiesta o durante una intoxicación por sustancias psicótropas o una abstinencia de las mismas.

Tabla 3. Subtipos de esquizofrenia. Criterios del DSM-IV (APA, 1994):

Tipo paranoide

- A. Preocupación por una o más ideas delirantes o alucinaciones auditivas frecuentes.
- B. Ninguno de los síntomas siguientes es importante: lenguaje desorganizado, comportamiento desorganizado, afecto plano o inapropiado o comportamiento catatónico.

Tipo desorganizado

- A. Todos los síntomas siguientes son importantes:
1. Lenguaje desorganizado.
 2. Comportamiento desorganizado.
 3. Afecto plano o inapropiado.
- B. No se reúnen los criterios para el diagnóstico del tipo catatónico.

Tipo catatónico

Se caracteriza por ser un tipo de esquizofrenia en la cual el cuadro clínico está dominado por al menos dos de los síntomas siguientes:

1. Inmovilidad motriz tal como aparece en los estados catalépticos (incluyendo “flexibilidad cérica”) o en los estados estuporosos.
2. Actividad motriz excesiva que no tiene ninguna finalidad ni está determinada por estímulos externos.
3. Negativismo extremo (resistencia sin motivo aparente a todas las instrucciones o mantenimiento de una postura rígida en contra de los intentos de ser inmovilizado) o mutismo.
4. Movimientos voluntarios peculiares que se ponen de manifiesto mediante posturas inapropiadas o extrañas, movimientos estereotipados, manierismos o muecas.
5. Ecolalia o ecopraxia.

Tipo indiferenciado

Los síntomas esenciales presentes reúnen los criterios del apartado A para el diagnóstico de esquizofrenia, pero no se reúnen los criterios para establecer el diagnóstico de los tipos paranoide, catatónico o desorganizado.

Tipo residual

Tipo de esquizofrenia que debe reunir las siguientes condiciones:

- A. Los síntomas del apartado A para el diagnóstico de esquizofrenia (esto es, síntomas de la fase activa) no son persistentes, si se reúnen criterios para el diagnóstico de los tipos paranoide, catatónico, desorganizado ni indiferenciado.
- B. Hay evidencia de que el trastorno continúa, tal como lo indica la presencia de síntomas negativos, o dos o más síntomas referidos en el apartado A para la esquizofrenia están presentes de forma atenuada (por ejemplo, creencias extrañas, experiencias perceptivas inusuales).

Tabla 4. Criterios del DSM-IV para el diagnóstico de anorexia nerviosa (APA, 1994):

- A. Rechazo a mantener el peso corporal igual o por encima del valor mínimo normal considerando la edad y la talla (por ejemplo, pérdida de peso que da lugar a un peso inferior al 85 % del esperable, o fracaso en conseguir el aumento de peso normal durante el período de crecimiento, dando como resultado un peso corporal inferior al 85 % del peso esperable).
- B. Miedo intenso a ganar peso o a convertirse en obeso, incluso estando por debajo del peso normal.

- C. Alteración de la percepción del peso o la silueta corporales, exageración de su importancia en la autoevaluación o negación del peligro que comporta el bajo peso corporal.
- D. En las mujeres pospuberales, presencia de amenorrea; por ejemplo, ausencia de al menos tres ciclos menstruales consecutivos. (Se considera que una mujer presenta amenorrea cuando sus menstruaciones aparecen únicamente con tratamientos hormonales, por ejemplo, con la administración de estrógenos.)

ESPECIFICAR EL TIPO:

Tipo restrictivo: durante el episodio de anorexia nerviosa, el individuo no recurre regularmente a atracones o a purgas (por ejemplo, provocación del vómito o uso excesivo de laxantes, diuréticos o enemas).

Tipo compulsivo/purgativo: durante el episodio de anorexia nerviosa, el individuo recurre regularmente a atracones o purgas (por ejemplo, provocación del vómito o uso excesivo de laxantes, diuréticos o enemas).

Tabla 5. Criterios del DSM-IV para el diagnóstico de bulimia nerviosa (APA, 1994):

- A. Presencia de atracones recurrentes. Un atracón se caracteriza por:
 - 1. Ingesta de alimento en un corto espacio de tiempo (por ejemplo, en un período de 2 horas) en cantidad superior a la que la mayoría de las personas ingerirían en un período de tiempo similar y en las mismas circunstancias.
 - 2. Sensación de pérdida de control sobre la ingesta del alimento (por ejemplo, sensación de no poder parar de comer o no poder controlar el tipo o la cantidad de comida que se está ingiriendo).
- B. Conductas compensatorias inapropiadas, de manera repetida, con el fin de no ganar peso, como son provocación del vómito; uso excesivo de laxantes, diuréticos, enemas u otros fármacos; ayuno, y ejercicio excesivo.
- C. Los atracones y las conductas compensatorias inapropiadas tienen lugar, como promedio, al menos dos veces a la semana durante un período de 3 meses.
- D. La autoevaluación está exageradamente influida por el peso y la silueta corporales.
- E. La alteración no aparece exclusivamente en el transcurso de la anorexia

nerviosa.

ESPECIFICAR EL TIPO:

Tipo purgativo: durante el episodio de bulimia nerviosa, el individuo se provoca regularmente el vómito o usa laxantes, diuréticos o enemas en exceso.

Tipo no purgativo: durante el episodio de bulimia nerviosa, el individuo emplea otras conductas compensatorias inapropiadas, como el ayuno o el ejercicio intenso, pero no recurre regularmente a provocarse el vómito ni usa laxantes, diuréticos o enemas en exceso.

Tabla 6. Criterios del DSM-IV para el diagnóstico de trastorno de la conducta alimentaria no especificado (APA, 1994):

La categoría de trastorno de la conducta alimentaria no especificado se refiere a los trastornos de la conducta alimentaria que no cumplen los criterios para ningún trastorno de la conducta alimentaria específica. Algunos ejemplos son:

- En mujeres se cumplen todos los criterios diagnósticos para la anorexia nerviosa, pero las menstruaciones son regulares.
- Se cumplen todos los criterios diagnósticos para la anorexia nerviosa excepto que, a pesar de existir una pérdida de peso significativa, el peso del individuo se encuentra dentro de los límites de la normalidad.
- Se cumplen todos los criterios diagnósticos para la bulimia nerviosa, con la excepción de que los atracones y las conductas compensatorias inapropiadas aparecen menos de 2 veces por semana o durante menos de 3 meses.
- Empleo regular de conductas compensatorias inapropiadas después de ingerir pequeñas cantidades de comida por parte de un individuo de peso normal (por ejemplo, provocación del vómito después de haber comido dos galletas).
- Masticar y expulsar, pero no tragar, cantidades importantes de comida.
- Trastorno compulsivo: se caracteriza por atracones recurrentes en ausencia de la conducta compensatoria inapropiada típica de la bulimia nerviosa. También llamado trastorno por atracón.

Tabla 7. Criterios del DSM-IV para el diagnóstico de trastorno por atracón (APA, 1994):

- A. Episodios recurrentes de atracones. Un episodio de atracón se caracteriza por las dos condiciones siguientes:
 - 1. Ingesta, en un corto periodo de tiempo (por ejemplo, en 2 horas), de una cantidad de comida definitivamente superior a la que la mayoría de la gente podría consumir en el mismo tiempo y bajo circunstancias similares.
 - 2. Sensación de pérdida de control sobre la ingesta durante el episodio (por ejemplo, sensación de que uno no puede parar de comer o controlar qué o cuánto está comiendo).
- B. Los episodios por atracón se asocian a tres (o más) de los siguientes síntomas:
 - 1. Ingesta mucho más rápida de lo habitual.
 - 2. Comer hasta sentirse desagradablemente lleno.
 - 3. Ingesta de grandes cantidades de comida a pesar de no tener hambre.
 - 4. Comer a solas para esconder su voracidad.
 - 5. Sentirse a disgusto con uno mismo, depresión, o gran culpabilidad después del atracón.
- C. Profundo malestar al recordar los atracones.
- D. Los atracones tienen lugar, como media, al menos dos días a la semana durante seis meses.

El atracón no se asocia a estrategias compensatorias inadecuadas (por ejemplo, purgas, ayuno, ejercicio físico excesivo) y no aparecen exclusivamente en el transcurso de una anorexia nerviosa o una bulimia nerviosa.

CAPÍTULO

7.

CONCLUSIONES

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES

7

Conclusiones

Partiendo de las hipótesis formuladas al comienzo de esta tesis y teniendo en cuenta los objetivos planteados, se enuncian y desarrollan ahora las conclusiones a las que se ha llegado después del trabajo realizado:

Conclusión 1: Es posible un arteterapia feminista.

Conclusión 2: El análisis de la muestra de mujeres artistas de nuestro estudio nos proporciona:

- Prácticas de expresión artística para el autoconocimiento y el proceso de curación.
- Herramientas innovadoras, aunque a veces inefables, para el desarrollo de la individualidad femenina y el conocimiento de una nueva identidad de género liberadora.

Conclusión 3: El arteterapia es útil en su aplicación en grupos de mujeres. El arteterapia es igualmente útil con todos los grupos tratados.

Conclusión 1: Es posible un arteterapia feminista

Vivimos en una sociedad racista, sexista y clasista y no es posible de ningún modo para nosotros individualmente no llevar dentro de nosotros lo que está fuera desde el nacimiento. Experimentar nuestra propia imagen a través de la pintura puede capacitarnos para conseguir una imagen más clara de

nosotros mismos, una imagen que es más real y poderosa que las ideas impuestas.

(Muller, G., 1986, citada en Hogan, S., 1997: 142)

Mantenemos que no sólo es posible, sino necesario, un arteterapia feminista, en tanto que nos proporciona la oportunidad de explorar los conflictos inherentes en las construcciones sociales de género y su impacto en las vidas de las mujeres. Los procesos de arteterapia pueden facilitar la autodeterminación proveyendo a las mujeres con medios de redefinirnos a nosotras mismas (Ross en Hogan, S.: 142).

Por ejemplo, si las presiones que reciben las mujeres para que sean cuidadoras de otros/as y supriman sus propias necesidades provocan sufrimiento emocional en ellas, es la identificación de mensajes internalizados debidos al rol de género y su sustitución con ideas funcionales que desafíen las condiciones socioculturales lo que puede resolver el problema personal.

Tanto la terapia como el arte pueden conectarnos a un todo más grande y señalarnos hacia la relación y la reciprocidad. Una práctica arteterapéutica feminista está construida sobre la interconexión y la empatía.

(Davis, N.V., 2003: 38)

Es cualidad del proceso artístico, dentro del espacio terapéutico, que nos acerque a la comprensión

intuitiva del mundo y nos haga experimentar un yo relacionado cuyos límites están liberados de patrones de conquista y dominación. Esta experiencia de nosotros/as mismos/as nos ayuda a recuperar nuestro derecho de estar en el mundo y alienta nuestra búsqueda de modelos de naturaleza humana que encaren los patrones de desigualdad y opresión. El arteterapia feminista busca un cambio social y terapéutico de cualidades igualitarias y compasivas.

La terapeuta feminista valora la androginia, o el tener las características de ambos sexos, en que ella cree que ambos, hombres y mujeres, están limitados por sus roles de sexo y que ambos sexos pueden beneficiarse de una integración de las características asignadas al otro sexo.

(Burt, Helene en Hogan, 1997: 100)

Si tradicionalmente las mujeres han sido ubicadas en el orden de lo instintivo y lo irracional, una lectura feminista, reivindicaría como cualidad, este rol más próximo a una visión abierta de la realidad. Sin menoscabo de la asimilación de las cualidades reflexivas y sistematizadoras, a nuestro criterio potenciar discriminativamente una visión intuitiva de los roles sociales, sería una aportación original a los nuevos patrones de sociedad igualitaria. Aplicamos así una visión positiva de la supuestas debilidades de los patrones femeninos de actuación social. El arteterapia feminista redefine las “debilidades de lo femenino” y al enriquecerlas con las características asignadas al otro sexo, las transforma en una propuesta propia de afirmación y política. Una reivindicación de su poder personal.

En el entorno terapéutico del arteterapia se experimenta una liberación de la culpa al comprender las consecuencias que tiene para las mujeres la construcción social de su género y vivirlo, no como un problema personal, sino como una carencia compartida socialmente. La posición que ocupa la/el arteterapeuta debe ofrecerse como un/a igual al/a la cliente que le muestre una opción independiente y vigorosa para construir su propio destino.

Conclusión 2: El análisis de la muestra de mujeres artistas de nuestro estudio nos proporciona:

a) Prácticas de expresión artística para el autoconocimiento y el proceso de curación.

b) Herramientas innovadoras aunque a veces inefables para el desarrollo de la individualidad femenina y el conocimiento de una nueva identidad de género liberadora.

1. Diane Arbus

Resulta una contradicción tomar como ejemplo terapéutico a una artista que acabó suicidándose y, sin embargo, la trayectoria vital y artística de Diane Arbus es un ejemplo de coraje y entrega a la búsqueda de la identidad y la comprensión de nuestros más profundos impulsos, del secreto de ser y la aceptación de nuestra naturaleza ambivalente que está en la base de cualquier proceso curativo.

Cuando ella afirma: “Una fotografía es un secreto sobre un secreto. Cuanto más te dice menos sabes” (VV.AA., 2003: 219), está hablando del

lenguaje no discursivo que reside en lo inconsciente y, sin embargo, conforma tanto el lenguaje del arte, como el “lenguaje” de nuestros conflictos y miedos más profundos que sin poder expresarse afectan nuestra relación con el mundo y nuestra expresión de lo que somos, la raíz del encuentro con nuestra identidad y, por supuesto, los obstáculos que nos lo impiden.

Nuestra herramienta, si conseguimos encontrarla, para el proceso terapéutico, ¿nos dirá más de nuestro/a paciente-cliente cuanto menos sepamos? Y para él o ella, ¿resultará revelador decir pero no saber? ¿Traerá consuelo para su dolencia la creación de una imagen que, aun sin saberlo, revele su miedo o su conflicto?

“Pero es imposible dejar de ser uno mismo y convertirse en otro y en ello se basa la fotografía” (Arbus en Bosworth, 1999: 149). Así que la creación de imágenes, para Diane Arbus, no nos convierte en otro/a, pero nos acerca, y esto es otra herramienta, a “el secreto que todos llevamos dentro”. Puede acercarnos a nuestra imagen de nosotros/as mismos/as, acceder a aspectos aún desconocidos y a deshacernos de aspectos que nos han sido impuestos cultural y políticamente interesados.

Desde el punto de vista feminista, si cuando Diane Arbus retrata la realidad marginal, personajes, situaciones, paisajes excéntricos o apartados de la normalidad, encuentra un lugar de honor para lo inaceptado, y les otorga el permiso de existir en el mismo rango que lo establecido y tal vez a través de la solidaridad y la empatía establece que existe sitio para cualquier identidad;

entonces, para la construcción de lo femenino no hay límites, sino lo que aceptamos y conquistamos como nuestro.



Fig. 1. Hezekiah Trambles, “El Monstruo de la Selva”. Diane Arbus. 1960

“He aprendido a traspasar la puerta, del exterior al interior” (Arbus en VV.AA., 2003: 176). Al/a la arteterapeuta le gustaría alcanzar esta clave, plantear un ejercicio plástico que nos permita penetrar con y en el interior de las/os pacientes-clientes aunque ello, todavía, no pueda ser sistematizado. Para esta artista es un hallazgo de madurez. Mientras procuramos este hallazgo, tenemos imágenes que poseen sinceridad, riesgo, curiosidad respetuosa, deseo de penetrar el secreto, coraje para aceptarlo, apertura a lo desconocido y empatía con cualquier circunstancia...; también son las herramientas del arteterapia.

2. Louise Bourgeois

Nunca dejes que me libre
de esta carga que nunca
me dejará ser libre.

Louise Bourgeois, 2008
(VV.AA., 2011: 16)



Fig. 2. *Edipo (Esfinge)*. Louise Bourgeois. 2003

Intentar extraer conclusiones generales de una trayectoria vital y artística de la amplitud y compromiso de Louise Bourgeois es tarea mezquina, por cuanto su legado escapa por la hondura y vastedad de sus obras a ser reducido a estas o aquellas proposiciones. Pero es también Louise Bourgeois, de las artistas estudiadas, quizá la más definitiva en cuanto a la tesis que nos ocupa, cuando ella misma afirma que “el arte es una garantía de la cordura”.

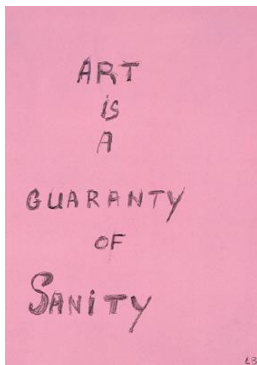


Fig. 3. *El arte es una garantía de la cordura*. Louise Bourgeois. 2000

Bourgeois escribe: “Yo no soy lo que soy, soy lo que hago con mis manos” (VV.AA., 1995: 13), señalando un

claro camino hacia una renovada identidad, que se construye manualmente en cada obra. En arteterapia intentamos construir, con las manos, rasgos de identidad que nos devuelvan la cordura, apostamos al hecho de dibujar, modelar..., el descubrimiento de nuestros miedos y conflictos y los aceptamos cuando forman parte de nuestras vidas, como la carga que nos ayuda a liberarnos.

El acceso al inconsciente es para Bourgeois un privilegio:

El privilegio era el acceso al inconsciente. Tener acceso al inconsciente es un gran privilegio. Sentía entonces que debía merecer ese privilegio, y ejercerlo. Tener la posibilidad de sublimar a través del arte era un privilegio. Hay que aprender a sublimar. No todos pueden porque no tienen acceso al inconsciente. Esa posibilidad es algo muy especial y también algo muy doloroso. Pero no hay posibilidad de escape una vez que ese acceso te ha sido concedido, una vez que has sido favorecido con esa facultad más allá de tu voluntad.

Louise Bourgeois, 1988
(VV.AA., 2011: 27)

Para el arteterapia este acceso es una herramienta necesaria y, sin embargo, para Louise Bourgeois es una facultad más allá de nuestra voluntad. Nos enfrentamos, pues, a una cualidad que sobrepasa nuestro entendimiento corriente, deberemos aceptar con humildad nuestras carencias, estar muy atentos/as, y confiar que en el ejercicio de nuestra actividad terapéutica esta puerta se abra para nuestras y nuestros pacientes-clientes, aun si el/la arteterapeuta queda “fuera”, y acompañar y señalar (“el privilegio”), como admiramos las obras de arte, el hecho de que a través de los ejercicios los/as pacientes-clientes lleguen a sublimar sus conflictos.

“Los años pasan y no habremos conocido la experiencia verdadera del amor –porque por lo general esa experiencia del amor no se materializa- y habremos perdido el tiempo. Y esa pérdida de tiempo se expresa en ira, porque sentimos que no hemos vivido, que la vida ha pasado en vano” (Bourgeois. *Ibídem*: 22). Esta es la clave de la obra *La destrucción del padre*. Para Louise Bourgeois conocer la experiencia del amor nos liberaría de la ira y además nos devolvería el sentido de nuestra existencia.

Que la llave terapéutica de la ira reprimida y el sentimiento de que merece la pena nuestra vida está en la falta de amor parece fácil de comprender, no así de experimentar, y la propuesta de destrucción de los patrones familiares inculcados en nuestra infancia, personificados en el padre y la madre, que marcaron y coartaron la apertura a una vida plena, son tratados en el caso del padre con la obra nombrada y con las arañas para la madre. Representados como objeto a destruir o animal repulsivo y carcelario, son “restaurados”, vueltos a tejer, a modelar para que nos devuelvan la libertad perdida o, cuando menos, aligerar y conocer nuestra carga.

Aunque Louise Bourgeois no se adhirió a ninguna corriente feminista en concreto, desde luego nos legó una perspectiva del arte distintiva de cuantos presupuestos masculinos, históricos o contemporáneos establecen de cómo ser uno/a mismo/a, qué y cómo son la familia, el sexo, la religión, las relaciones de poder y el sentimiento de valía. Su respuesta de mujer es única y singular, una rotunda y armónica afirmación de que desde lo femenino

también se define la verdad política, social y personal sin concesiones al estereotipo masculino.

El miedo a la dependencia es crucial para mí y en parte mi arte se ocupa de eso. El desafío es mostrar que soy independiente. Un desafío constante. Tengo que probarlo.

Louise Bourgeois, 1988
(*Ibídem*: 24)

3. Frida Kahlo

La tragedia es lo más ridículo que tiene el hombre pero estoy segura, de que los animales, aunque sufren no exhiben su pena en teatros abiertos ni cerrados (los hogares) y su dolor es más cierto que cualquier imagen que pueda cada hombre representar como dolorosa.

Frida Kahlo. Diario
(Kahlo, 1995)

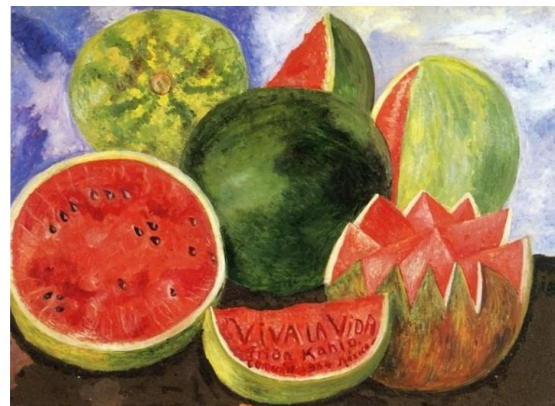


Fig. 4. *Viva la Vida*. Frida Kahlo. 1954

Afirmamos con Diego Rivera (Tibol, 1990: 14) que no es la tragedia ni el dolor la que preside la obra de Frida Kahlo, sino la luz maravillosa de su fuerza biológica, y con Raquel Tibol (*Ibídem*: 10) que fue un ser singular en la historia de la cultura, y con Picasso (*Ibídem*: 92) que nadie, ni él

mismo era capaz de pintar una cabeza como ella lo hizo. Y estas tres afirmaciones se refieren a la hondura de su conocimiento de nuestro ser profundo y el gozo de estar en la vida, al lugar único que ocupa dentro de la historia del arte y a su talento como pintora.

He sido capaz de hallar una forma personal de expresarme en la pintura, sin que me empujara prejuicio alguno.

Frida Kahlo, 1939 (Herrera, H., 2002: 367)

La construcción de su personalidad femenina, su compromiso político y social, y su crecimiento personal se desarrollan en su obra, íntimamente ligada a su vida y a su entorno, como una sola empresa, con errores y equivocaciones que son nuestras tentativas y que se nos muestra natural y sincera. Una alquimia ejemplar de convivencia, con el ser social y la política de su tiempo, con el dolor, la tragedia y nuestra propia muerte, para ser transmutadas y “enseñar a sus camaradas, los humanos, cómo se resiste a las fuerzas contrarias y se triunfa de ellas para llegar a la alegría superior” (Diego Rivera, citado en Tibol, *Op. Cit.*: 14).

Así pues, para una terapéutica útil, la representación de nuestras más hondas heridas, el retrato de nuestras carencias o nuestros anhelos de poseer una personalidad más fuerte y armoniosa, carecerán de valor si no son desnudadas de su fingimiento, de su cualidad de tragedia sentimental que busca perpetuarse, de exhibicionismo camuflado, si no apuntan al descubrimiento de nuestra propia fuerza biológica, de nuestra “alegría superior”, que sabe deslindar dolor de sufrimiento.

4. Ana Mendieta

No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen.

Ana Mendieta, 1983 (VV.AA., 1996: 216)

No sabremos nunca cuál hubiera sido el desarrollo madurado de una búsqueda artística tan radical y comprometida, tan instintiva y emocionalmente abierta a la exploración del arquetipo femenino, en sus aspectos más trascendentes, la Madre Tierra, El Ser Femenino, el cuerpo de mujer como *imago dei*; y también en sus aspectos sociales y políticos; el desarraigo, la violencia de género, la marginación, el abuso de poder, la imposición de los estereotipos masculinos... Pero tenemos que rendirnos ante una sinceridad que, aunque a veces tachada de ingenua, en su soporte intelectual, toca en lo profundo del alma tanto en sus aspectos luminosos como sombríos.

El cuerpo, la naturaleza y los rituales de religiones primitivas, conjugan una imagen sacralizada y pagana, su respuesta *desde* el cuerpo femenino, busca conectarse a una Sofía primitiva y maternal (*El árbol de la vida, Siluetas*), a la Tierra original. La clara reivindicación, a nuestro parecer, de un mundo donde cuerpo y naturaleza, sexualidad y reproducción son del mismo rango que la comprensión racional. Y en su contrapunto político y social; de la mujer como ser marginado y violentado, sus obras: *Rape scene, Transplante de pelo facial, Cristal sobre el cuerpo*, etc., denuncian “el nexo cultural entre sexualidad,

violencia y brutalidad” (Eisler, R., 1999: 18).

Ana Mendieta nos propone cómo emplear nuestro cuerpo para devolvernos el hogar perdido, descansar en nuestro ser profundo, curar nuestras heridas y a la vez denunciar para construir un mundo más participativo, donde la sexualidad y las relaciones sean menos dolorosas. Nos apunta el recurso que recupera el gesto sacro, devuelve al cuerpo su dignidad menoscabada como instrumento transcendente y toma contacto con la tierra como lugar de reposo.



Fig. 5. *Conjuro a Olokun-Yemayá*. Ana Mendieta. 1977

5. Leonora Carrington y Remedios Varo

Del arte tenemos que tomar la inspiración. Al arte debemos tomarlo como inspiración para otra cosa, es decir, para hacer de él ese tercero que no está todavía clasificado; ese algo que se apoya en la ciencia por un lado, y que se inspira en el arte por otro lado.

Jacques Lacan (1974, inédito)

Leonora Carrington afirma que su trabajo y el de Remedios Varo no se parecen, que aunque se interesaban por las mismas cosas, Varo no valoraba su trabajo, “era una persona

exageradamente modesta” (Payán y Villa, 1996, entrevista “Tiempo soñado”). Podríamos decir que lo que para Remedios Varo era el diario sublimado de su vida, un “cuaderno” donde se ejercitaba en plasmar su vida y sus inquietudes a la manera de un ilustrador medieval, una meditación biográfica y sus relaciones con los conocimientos que sobre otras realidades, alquimia, psicoanálisis, cábala, onírica..., ella iba investigando y adquiriendo, para construir un mundo sereno que le permitiera a la vez comprender y aprehender lo desconocido, una meditación para armonizar los aspectos inquietantes del mundo y la psique. Para Leonora, en cambio, lo que construye su obra es la necesidad imperiosa, el mismo impulso de lo profundo inconsciente que quiere ser expresado: “¿El mundo que pinto? Yo no sé si lo invento, yo creo que más bien es ese mundo el que me inventó a mí.” (*Ibídem*). La obra de Leonora no explica, expresa lo inexplicable, lo inclasificado, el vértigo y la pujanza de las fuerzas del inconsciente que desbordan nuestras vidas y nos “inventan”, nos construyen. Desde el punto de vista terapéutico el legado de estas artistas sugiere dos caminos distintos para acercarse a la edificación de un entorno armónico en el que tratar con el inconsciente; un camino de ida desde la realidad que se abre a los aspectos desconocidos y perturbadores para servirse del nuevo horizonte que nos descubren, y así ser asumidos, con la ayuda de argumentos psicológicos, mágicos, filosóficos, científicos y, por supuesto, instintivos; en un nuevo orden integral. Así parece ser para Remedios Varo. Para Leonora Carrington, en cambio, son las mismas imágenes surgidas sin filtro desde el inconsciente las que

construyen una nueva identidad, que incluye en el mismo proceso de creación su cualidad curativa. Parece insinuar que es el instinto el que cura al instinto.



Fig. 6. *La noche del día 8*. Leonora Carrington. 1987

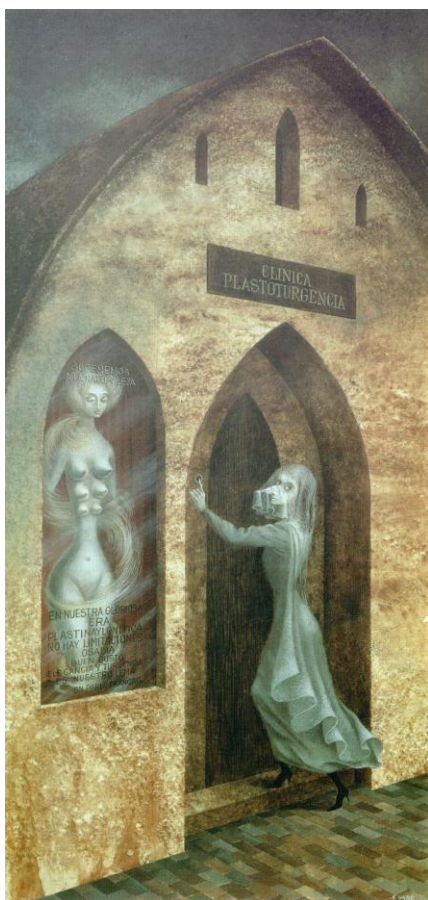


Fig. 7. *Visita al cirujano plástico o Cirugía plástica*. Remedios Varo. 1960

“Ser una mujer surrealista quería decir que eras la que cocinaba la cena para los hombres surrealistas” (Carrington citada en Chadwick, W., 1994: 11). Desde esta declaración temprana de Leonora Carrington hasta la obra de madurez de ambas artistas hay un camino recorrido que, a nuestro modo de ver, enfatiza la clarividencia de la mujer sabia, que apartada del mundo “oficial”, reivindica sosegadamente un mundo femenino cuyas cualidades y señas de identidad desdeñan los estereotipos belicosos y dignifican valores de compasión y empatía.

Conclusión 3: El arteterapia es útil en su aplicación en grupos de mujeres. El arteterapia es igualmente útil con todos los grupos tratados

Como hemos visto a lo largo de esta tesis, un taller de arteterapia es útil en su aplicación en grupos de mujeres por muchos motivos. Para empezar por lo que puede parecer más simple pero resulta fundamental, cada mujer que acude al mismo desde su situación individual suele encontrar en él un grupo de amigas. Su malestar, que antes creía único y sus problemas, que se le hacían importantes y mayores que los del común de las personas, encuentran reflejo en sus compañeras y se vuelven algo compartido y menos grave. Además, puede observarlos “desde fuera” en las otras y encontrar así una más fácil resolución. Y ya no se siente sola frente a ellos, sino que halla fuerza en las demás, pueden apoyarse y darse aliento las unas a las otras, pues su batalla es la misma o muy parecida.

Un taller de arteterapia tiene una característica singular que lo distingue de cualquier otro: el empleo de medios artísticos. A través del arte puede conseguirse una comunicación que no se logra por medio de las palabras. Una mujer puede expresar de esta manera, sin pensar, aspectos de sí que ni siquiera sospecha y que, a su vez, pueden ser leídos por la/el arteterapeuta, otra compañera o ella misma, para su sorpresa. Todas las mujeres que han asistido a los talleres que se han desarrollado en esta tesis recibían al mismo tiempo apoyo psicológico con un/a psicólogo/a. En todos los casos se encontró que el arteterapia complementaba el trabajo específicamente psicológico, llegando a lugares donde éste no alcanzaba. Algunas mujeres relataban lo cansadas que estaban de contar verbalmente su historia personal, de hablar de lo que les había pasado o de lo que debían hacer. En un taller de arteterapia el hablar pasa al término que la participante decida pero, desde luego, lo más importante es la creación plástica. Una creación para la que no se requiere tener aptitudes artísticas y en la que no se enfatiza el resultado final, sino el proceso. Esto ya, de entrada, crea un ambiente distendido, relajado, de aceptación, en el que la persona puede dejarse llevar por materiales y técnicas para conectar con aquella parte de su interior que busca salida o respuestas.

Crear es terapéutico. Hace pasar de la pasividad, de la queja o el victimismo al movimiento, la acción, la responsabilidad del resultado o de

nuestra realidad. Crear una obra plástica de la hoja en blanco o el espacio vacío nos acerca a realizar lo mismo en la vida y así construir una existencia a nuestra elección, de forma consciente, en lugar de padecer sin hacer nada aquello que nos produce dolor. Todo lo que acontece en el espacio terapéutico es una metáfora que puede llevarse a la vida exterior y transforma a la persona. Un rasgo común compartido por las participantes en todos los talleres ha sido la baja autoestima. A través del acto de crear las mujeres recuperan poder personal, sentido de identidad y alegría de vivir.

Un sentimiento que aparece frecuentemente en las asistentes a los talleres de arteterapia es la culpa. Las mujeres acuden al taller con la idea de que algo está mal en ellas o algo han hecho mal. Esta creencia se pone en duda por sí sola al ser compartida. A través de las distintas propuestas del taller de arteterapia se pone de manifiesto que es necesario considerar los factores sociales del entorno que contribuyen a sus problemas, así como las expectativas que su rol de género ha tenido sobre ellas y dotarlas de destrezas para producir cambios en este entorno que las ayuden a reclamar y abrazar su poder personal.

El arteterapia ha resultado igualmente útil con todos los grupos tratados en esta tesis: mujeres maltratadas, enfermas mentales o con trastornos de la conducta alimentaria, no observándose mayores ventajas en ninguno de ellos sobre los demás.

7.3 Bibliografía consultada

- BOSWORTH, Patricia (1999) *Diane Arbus: Una biografía*. Barcelona, Circe.
- BURT, Helene (1997) "Women, art therapy and feminist theories of development". En Hogan, Susan (ed.) *Feminist Approaches to Art Therapy*, pp. 97-114. London and New York, Routledge.
- CHADWICK, Whitney (1994) *Leonora Carrington: La realidad de la imaginación*. México D.F., Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Editorial Era.
- DAVIS, Nancy Viva (2003) "Feminist Art Therapy: Contributions from Feminist Theory and Contemporary Art Practice". En Hogan, Susan (ed.) *Gender Issues in Art Therapy*, pp. 31-45. London, Jessica Kingsley Publishers.
- EISLER, Riane (1999) *Placer sagrado. Volumen 1: Sexo, mitos y política del cuerpo*. Santiago de Chile, Cuatro vientos.
- HERRERA, Hayden (2002) *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona, Planeta.
- HOGAN, Susan (ed.) (1997) *Feminist Approaches to Art Therapy*. London and New York, Routledge.
- HOGAN, Susan (ed.) (2003) *Gender Issues in Art Therapy*. London, Jessica Kingsley Publishers.
- KAHLO, Frida (1995) *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*. Madrid, Debate; Círculo de Lectores.
- LACAN, Jacques (1974) *El seminario 21: Los no incautos yerran. Clase del 9 de abril de 1974*. Inédito.
- MULLER, G. (1986) "On the way to self-determination". En Hogan, Susan (ed.) (1997) *Feminist Approaches to Art Therapy*, p. 142. London and New York, Routledge.
- PAYÁN, Emilio y VILLA, Saúl (1996) *Tiempo soñado. Entrevista con Leonora Carrington*. La Jornada Semanal, 15 de diciembre. Disponible en web: <http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html>
- TIBOL, Raquel (1990) *Frida Kahlo: Una vida abierta*. México D.F., Oasis.
- VV.AA. (1995) *Escultura de Louise Bourgeois: La elegancia de la ironía*. México D.F., Museo de arte contemporáneo de Monterrey (MARCO). [Catálogo].
- VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].
- VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*. New York, Random House. [Catálogo].
- VV.AA. (2011) *Louise Bourgeois: El retorno de lo reprimido*. Press kit de exposición. Buenos Aires, Fundación Proa.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

B

Bibliografía general

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACKER, Sandra (1995) *Género y educación. Reflexiones sociológicas sobre mujeres, enseñanza y feminismo*. Madrid, Narcea.
- ADÁN, Carme (2006) *Feminismo y conocimiento. De la experiencia de las mujeres al cúborg*. A Coruña, Espiral Maior.
- AGUILAR, Teresa (2008) "El sistema sexo-género en los movimientos feministas". En *Amnis: Revue de civilization contemporaine Europes /Amériques*, 8.
Disponible en web:
<http://amnis.revues.org/537>
- AGUILAR, Yurbin (2009) "Lineamientos para la psicoterapia de mujeres sobrevivientes a relaciones de pareja violentas. Una aplicación del psicoanálisis con perspectiva de género". En *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* vol. 14/nº 32, pp. 53-62. Caracas.
- AGUINAGA, M., FERNÁNDEZ, L.J. y VARO, J.R. (2000) "Trastornos de la conducta alimentaria. Revisión y actualización". En *Anales del sistema sanitario de Navarra*, Vol. 23, Nº 2, mayo-agosto 2000, pp. 279-292.
Disponible en web:
<http://www.cfnavarra.es/salud/anal/textos/vol23/n2/revis2a.html>
- ALARIO, Teresa [et al.] (1999) *Identidad y género en la práctica educativa*. Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- ALARIO, M^a Teresa (2008) *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián, Nerea.
- ALBAR, Pedro Javier (2010) *Diseño y desarrollo de técnicas alternativas artísticas y creativas con adolescentes en ámbitos hospitalarios*. Tesis doctoral. Directores: Manuel Hernández Belver, Ana María Ullán de la Fuente y Noemí Ávila Valdés. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- ALBERDI, Inés y MATAS, Natalia (2002) *La violencia doméstica: Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Barcelona, Fundación "La Caixa".
- ALBERDI, Inés y ROJAS, Luis (2005) *Violencia: Tolerancia Cero. Programa de prevención de la Obra Social "La Caixa"*. Barcelona, Fundación "La Caixa".
- ALBERTH, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*. Madrid, Turner.
- ALCAIDE, Carmen (2001) *Expresión artística y terapia. Taller de expresión plástica para pacientes psiquiátricos*

en un Hospital de Día. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

ALCAIDE, Carmen (2006) "La expresión artística como intervención educativo-terapéutica". En López, Marián (coord.), *Creación y posibilidad: Aplicaciones del arte en la integración social*, pp. 89-105. Madrid, Fundamentos.

ALDERETE, Mada (2007) *La casa de la llave (Poemas de la educadora)*. Tegueste, Tenerife, Baile del Sol.

ALIAGA, J. Vivente (2004) *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. San Sebastián (Guipúzcoa), Nerea.

ALLEGUE, Rosario y CARRIL, Elina (coord.) (2000) "El género en la construcción de la subjetividad: Un enfoque psicoanalítico". En Souza, L; Guerrero, L. y Muñiz, A. (comp.), *Femenino-masculino: Perspectivas teórico clínicas*. Montevideo, Editorial Psicolibros/Facultad de Psicología, Udelar.

Disponible en web:

<http://www.camino.org.uy/genero/enlaconstruccionsubjetividad.pdf>

ALMEIDA, Cristina y GÓMEZ, María (2005) *Las huellas de la violencia invisible*. Barcelona, Ariel.

ALONSO, María Ángeles (2004) "Arteterapia, mujeres y violencia de género". En Martínez, N. y López, M., *Arte Terapia y Educación*, pp. 263-274. Madrid, Consejería de Educación Comunidad de Madrid.

ALONSO, María Ángeles y PEREIRA, Teresa (2001) "Arteterapia y mujeres maltratadas". En Santiuste, V., De Andrés, T. y Peña, A. I. (coords.), *Actas del II Congreso de educación especial y atención a la diversidad en la Comunidad de Madrid*, pp. 355-371. Madrid, Conserjería de Educación Comunidad de Madrid.

ALONSO, María Ángeles (2009) "Taller de arteterapia en el Hospital Clínico San Carlos. Fototerapia y adolescentes con trastornos de la conducta alimentaria (anorexia nerviosa)". En Martínez, N. y López, M. (eds.), *Reinventar la vida. El arte como terapia*, pp. 65-72. Madrid, Eneida.

ÁLVAREZ-DARDET, Carlos (2007) "¿Por qué las mujeres viven más?". En *El País Salud*, nº 9, pp. 14-15.

ALLEN, Pat B. (1997) *Arte terapia guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*. Madrid, Gaia.

AMORÓS, Celia (coord.) (1994) *Historia de la Teoría Feminista*. Madrid, Comunidad de Madrid e Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid.

AMORÓS, Celia (dir.) (1995) *10 palabras clave sobre mujer*. Estella (Navarra), Verbo Divino.

AMORÓS, Celia (2007) *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid, Cátedra.

AMORÓS, Celia y de Miguel, Ana (eds.) (2005) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*. Madrid, Minerva.

- AMORÓS, Celia y de Miguel, Ana (eds.) (2007a) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid, Minerva.
- AMORÓS, Celia y de Miguel, Ana (eds.) (2007b) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo*. Madrid, Minerva.
- ANDREOLI, Vittorino (1992) *El lenguaje gráfico de la locura*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- ANDRÉS, Verania [et al.] (2002) *Programa de prevención y detección precoz de los trastornos de la alimentación*. Madrid, EOS.
- ANKORI, Gannit (2005) "Frida Kahlo: The Fabric of her Art". En Dexter, Emma & Barson, Tanya (eds.) *Frida Kahlo*, pp. 31-45. London, Tate Publishing. [Catálogo].
- ARANGO, Luz Gabriela; LEÓN, Magdalena y VIVEROS, Mara (comp.) (1995) *Género e identidad: Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá, Tercer Mundo/Ediciones Uniandes.
Disponible en web:
<http://es.scribd.com/doc/60379273/GENERO-E-IDENTIDAD-ensayo-sobre-lo-femenino-y-lo-masculino-presentacion-e-introduccion>
- ARIAS, Diana y VARGAS, Claudia (2003) *La creación artística como terapia: cómo alcanzar el equilibrio interior a través de nuevas expresiones*. Barcelona, RBA.
- ARCQ, Teresa (2010) "Remedios Varo". En VV.AA., *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, pp. 44-53. London, Lund Humphries; Chichester, in association with Pallant House Gallery. [Catálogo].
- ÁVILA, Noemí (2005) *Diseño y desarrollo de recursos on-line: aplicaciones virtuales de arte infantil en contextos hospitalarios*. Tesis doctoral. Directores: Manuel Hernández Berver y Ana M^a Ullán de la Fuente. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- BAKER, Jean (1992) *Hacia una nueva psicología de la mujer*. Barcelona, Paidós.
- BAL, Mieke (2001) *Louise Bourgeois' spider: The architecture of art-writing*. Chicago & London, University of Chicago Press.
- BAL, Mieke (2006) *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*. Murcia, Cendeac.
- BALLESTÍN, Cristina (2006) "Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun". En VV.AA., *Actas del Congreso "Primer encuentro hispano francés de investigadores: La cultura del otro: español en Francia, francés en España/La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne"*, pp. 328-338. Sevilla, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, APFUE y SHF.
Disponible en web:
http://www.culturadelotro.us.es/acta_sehfi/pdf/3ballestin.pdf
- BARBA, Andrés (2007) "Diane Arbus o el compromiso con el monstruo". En *Revista de Occidente*, N^o 309, pp. 87-97. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset.

BARBER, Vicky (2005) *Explórate a través del arte: guía práctica de terapia artística para favorecer tu crecimiento personal*. Madrid, Gaia.

BARBERÁ, Ester (1998) *Psicología del género*. Barcelona, Ariel.

BARBERÁ, Ester (2004) "Perspectiva socio-cognitiva: Estereotipos y esquemas de género". En Barberá, Ester y Martínez Benlloch, Isabel (coords.), *Psicología y género*, pp. 55-80. Madrid, Pearson Educación.

BARBERÁ, Ester y MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (coords.) (2004) *Psicología y género*. Madrid, Pearson Educación.

BARDWICK, Judith M. (1986) *Psicología de la mujer. Un estudio de conflictos bio-culturales*. Madrid, Alianza.

BARNES, Mary y BERKE, Joseph (1974) *Viaje a través de la locura*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca.

BARRERAS del RÍO, Petra (ed.) (1987) *Ana Mendieta: A Retrospective*. New York, The New Museum of Contemporary Art. [Catálogo].

BARTOLOMÉ, Margarita (coord.) (2002) *Identidad y ciudadanía: Un reto a la educación intercultural*. Madrid, Narcea.

BARTRA, Eli (1994) *Frida Kahlo. Mujer, Ideología, Arte*. Barcelona, Icaria.

BARTRA, Eli (comp.) (1998) *Debates en torno a metodología feminista*. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

BARTRA, Eli (2001) "El mito de Frida Kahlo en el arte popular". En López, Marián (ed.), *Geografías de la mirada: Género, creación artística y representación*, pp. 49-61. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.

BATLLE, Sylvie (2009) *Arte-Terapia. Cómo poner magia, colores y creatividad a cada día*. Barcelona, Obelisco.

BEAUVOIR, Simone (2002) *El segundo sexo. Volumen I. Los hechos y los mitos*. Madrid, Cátedra.

BEAUVOIR, Simone (2001) *El segundo sexo. Volumen II. La experiencia vivida*. Madrid, Cátedra.

BEAUVOIR, Simone (2009) *La mujer rota*. Madrid, Diario Público.

BECKER, Ilka (2002) "Louise Bourgeois". En Grosenick, Uta (ed.), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, pp. 60-65. Colonia, Taschen.

BEDOYA, Patricia y MÉNDEZ, Maribel (2004) "La terapia feminista como una propuesta de atención contra la violencia de género". En *Revista Género nº 34*, pp. 60-64.

BEHAR, Rosa, BARRERA, Mónica de la y MICHELOTTI, Julio (2001) "Identidad de género y trastornos de la conducta alimentaria". En *Revista médica de Chile*, vol. 129, Nº 9, septiembre 2001.

Disponible en web:

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0034-98872001000900005&script=sci_arttext&lng=es

- BELLOCH, Amparo, SANDÍN, Bonifacio y RAMOS, Francisco (eds.) (2004) *Manual de Psicopatología* (Vol. II). Madrid, McGraw-Hill.
- BELTON, Robert J. (1995) *The beribboned bomb: The image of woman in surrealist art*. Alberta, University of Calgary Press.
- BERDICHEVSKY, Francisco [et al.] (2009) *Arteterapia: experiencias desde Argentina*. Buenos Aires, Akadia.
- BERKOWITZ, Leonard (1996) *Agresión. Causas, consecuencias y control*. Bilbao, Desclee de Brouwer.
- BERNARDAC, Marie-Laure (2006) *Louise Bourgeois*. Paris, Flammarion.
- BERNÁRDEZ, Asun (ed.) (2001) *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas y Ayuntamiento de Madrid.
- BETENSKY, Mala Gitlin (2005) *What do you see?: Phenomenology of therapeutic art expression*. London, Jessica Kingsley.
- BEYEBACH, Mark y HERRERO DE VEGA, Marga (2010) *200 Tareas en terapia breve*. Barcelona, Herder.
- BLANCO, Alberto (1998) "El oro de los tiempos". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 7-13. México D.F., Ediciones Era.
- BLANCO, Sergio R. (2011) "Entrevista a Leonora Carrington: «Para mí todo es magia»". En *Reforma*, México D.F., 29-05-2011.
Disponible en web:
<http://www.reforma.com/cultura/articulo/609/1217425/>
- BLOCKER, Jane (1999) "¿Dónde está Ana Mendieta: Introducción". En Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, pp. 101-108. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.
- BLOCKER, Jane (2004) *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile*. Durham (North Carolina), Duke University Press.
- BONNEFON, Gérard (1997) *Art et lien social. Les pratiques artistiques des personnes handicapées*. Paris, Descée de Brouwer.
- BONGIOVANNI, Esteban Miguel (1981) *El dibujo como terapia de rehabilitación*. Madrid, Maphre.
- BORNAY, Erika (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- BOSCH, Esperanza y FERRER, Victoria A. (2002) *La voz de las invisibles: Las víctimas de un mal amor que mata*. Madrid, Cátedra.
- BOSCH, Esperanza, FERRER, Victoria A. y ALZAMORA, Aina (2005) "Algunas claves para una psicoterapia de orientación feminista en mujeres que han padecido violencia de género". En *Feminismo/s* n.º 6, pp. 121-136.
- BOSCH, Esperanza, FERRER, Victoria A. y ALZAMORA, Aina (2006) *El laberinto patriarcal. Reflexiones teórico-prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Barcelona, Anthropos.
- BOSQUED, Ramón (2008) *El dibujo, el color y la talla en madera como medio de supervivencia de los presos republicanos en las prisiones de la Posguerra Civil en España (1939-1943)*. Tesis doctoral. Directora:

- Matilde Mollá Giner. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- BOSWORTH, Patricia (1999) *Diane Arbus: Una biografía*. Barcelona, Circe.
- BOTELLA, Luis (comp.) (2006) *Construcciones, narrativas y relaciones: aportaciones constructivistas y construccionistas a la psicoterapia*. Barcelona, Edebé.
- BOURGEOIS, Louise (1995) *Louise Bourgeois. Drawings & Observation*. Berkeley/Boston, University of California/Bulfinch Press.
- BOURGEOIS, Louise (2002) *Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid, Síntesis.
- BOYER, Annie (2007) *Manuel d'art-thérapie*. Paris, Dunod.
- BRESLER, Liora (ed.) (2007) *International Handbook of research in arts education*. Dordrecht, Springer
- BUGDEON, Shelley (2003) *Choosing a self. Young Women and the Individualization of Identity*. Westport, Praeger.
- BURIN, Mabel (1987) *Estudios sobre la subjetividad femenina: Mujeres y salud mental*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- BURIN, Mabel (1996) "Género y psicoanálisis: Subjetividades femeninas vulnerables". En Burin, Mabel y Dio Bleichmar, Emilce (comp.), *Género, psicoanálisis, subjetividad*, pp. 61-99. Buenos Aires, Paidós.
- BURIN, Mabel y MELER, Irene (2000) *Varones. Género y subjetividad masculina*. Barcelona, Paidós.
- BURIN, Mabel, MONCARZ, Esther y VELÁZQUEZ, Susana (2000) *El malestar de las mujeres. La tranquilidad recetada*. Barcelona, Paidós.
- BUSQUETS, E. (1999) "Diferencias de género en el trastorno depresivo mayor". En *Psiquiatría.com (revista electrónica)*, 3(2).
Disponible en web:
http://www.psiquiatria.com/psiquiatria/vol3num2/art_5.htm
- BUTLER, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F., Paidós.
- CABALLERO, Juncal (2002) *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CABRERA, Cecilia Silva (2007) "Investigar e Intervenir en Salud Mental tendiendo a desmedicalización del sentir, pensar y hacer. Aportes para el debate sobre la dialéctica salud-enfermedad". En *Revista Herramienta* n° 36.
Disponible en web:
<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-36/investigar-e-intervenir-en-salud-mental-tendiendo-la-desmedicalizacion-del->
- CALVO, Rosa (2002) *Anorexia y bulimia. Guía para padres, educadores y terapeutas*. Barcelona, Planeta.
- CAMARENA, Salvador (2011) "La pintora surrealista Leonora Carrington fallece en México a los 94 años". En *El País*, 26-05-2001.

Disponible en web:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/pintora/surrealista/Leonora/Carrington/fallece/Mexico/94/anos/elpapucul/20110526elpapucul_11/Tes

CAMPBELL, Jean (1999) *The handbook of art therapy*. London, Atheneum Press.

CAMPBELL, Jean [et al.] (ed.) (1999) *Art Therapy, Race & Culture*. London, Jessica Kingsley Publishers.

CAMPOAMOR, Clara (2010) *El voto femenino y yo. Mi pecado mortal*. Madrid, Diario Público.

CANAL, Carlos y SÁNCHEZ, Rosa (2005) *Recuperar la luz. La fotografía como terapia*. Málaga, Visión & Tranfusión S.C.

CANCELA, M^a del Pilar (2011) "Aumentan casos de anorexia y bulimia en niños y adolescentes". En *A perder peso*, 4-2-2011.

Disponible en web:

<http://www.aperderpeso.com/aumentan-casos-de-anorexia-y-bulimia-en-ninos-y-adolescentes/>

CAPARRÓS, Nicolás (2008) *El proceso psicosomático: El ser humano en el paradigma de la complejidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.

CARRILLO, Cristina (2005) "Entrevista a Leonora Carrington".

Disponible en web:

http://www.festivaldepoesiademedelin.org/pub.php/es/Diario/06_11_11_08.html

CARRINGTON, Leonora (1992a) *El séptimo caballo*. Madrid, Siruela.

CARRINGTON, Leonora (1992b) *Memorias de abajo*. Madrid, Siruela.

CARRINGTON, Leonora (1995) *La corneta acústica*. Pamplona, Alba.

CARUNCHO, Cristina y MAYOBRE, Purificación (1998) "El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos". En Caruncho, Cristina y Mayobre, Purificación (coords.), *Novos Dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*, pp. 155-172. Santiago de Compostela, Tórculo.

Disponible en web:

http://webs.uvigo.es/pmayobre/indicdearticulos.htm#el_problema_de_la_identidad_femenina_y_los_nuevos_mitos

CASE, Caroline & DALLEY, Tessa. (1992) *The handbook of Art Therapy*. London and New York, Routledge.

CASTRO, Roberto P. y BRONFMAN, Mario P. (1993) "Teoría feminista y sociología médica: bases para una discusión". En *Cadernos de Saúde Pública (revista electrónica)*, 9(3).

Disponible en web:

<http://www.scielo.br/pdf/csp/v9n3/24.pdf>

CATALÁ, Magda (1988) *El cuerpo de la psicología femenina*. Barcelona, laSal, edicions de les dones.

CAWS, Mary Ann, KUENZLI, Rudolf & RAABERG, Gwen (eds.) (1993) *Surrealism and women*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

CHRISTENSEN, Peter G. (1993) "The flight from passion in Leonora Carrington's literary work". En Caws, Kuenzli & Raaberg (eds.), *Surrealism and women*, pp. 148-158. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

CIPLIJAUŠKAITĖ, Birutė (2004) *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz, Servicio de

Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

CLARKE, Graham (1997) *The Photograph: A visual and cultural history*. Oxford, Oxford University Press.

COBO, Rosa (1995) "Género". En Amorós, Celia (dir.) *10 palabras clave sobre mujer*, pp. 55-78 Estella (Navarra), Verbo Divino.

COLLECTIU OBERTAMENT (2005) *Sentiments. Una mirada a través de la imatge y la paraula*. Valencia, Cartablanca.

COLINA, Itsaso (1995) *Atenea o la niña que perdió el ombligo. Reencuentro con la Madre y la Identidad Femenina*. Madrid, Nossa y J. Editores.

COLL, Francisco J. (coord.) (2006) *Arteterapia: dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

COLLETE, N., y HERNÁNDEZ, A. (recop.) (2003) *Arte, terapia y educación. La creación como proceso de transformación individual y colectiva*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia. 1as jornadas de arte, terapia y educación. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Valencia.

COLODRÓN, María (2010) *Muñecos, metáforas y soluciones: Constelaciones familiares en sesión individual y otros usos terapéuticos*. Bilbao, Desclée de Brouwer.

COLOMINA, Beatriz (2006a) *Doble exposición: Arquitectura a través del arte*. Madrid, Akal.

COLOMINA, Beatriz (2006b) "La arquitectura del trauma". En Colomina, Beatriz, *Doble exposición: Arquitectura a través del arte*, pp. 157-195. Madrid, Akal.

COLORADO, Marta; ARANGO, Liliana y FERNÁNDEZ, Sofía (1998) "Mujer y feminidad". Dirección de Cultura de Antioquia.

Disponible en web:

<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/181/1/MujerFeminidad.pdf>

COLVILE, Georgiana M. M. (1993) "Beauty and/is the beast: Animal symbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini". En Caws, Kuenzli & Raaberg (eds.), *Surrealism and women*, pp. 159-181. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

COLVILE, Georgiana M. M. (1998) *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*. Paris, Pleine Marge/Lachenal et Ritter.

CONDE, Teresa del (1992) *La pintora y el mito*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas.

CONDE, Teresa del (1998) "Los psicoanalistas y Remedios". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 15-24. México D.F., Ediciones Era.

CONDE, Teresa del y TERCERO, Magali (2007) *Frida Kahlo: Una mirada crítica*. México D.F., Planeta.

CONLEY, Katharine (1977) *Automatic woman: The representation of woman in surrealism*. Lincoln, University of Nebraska Press.

- COOPER, Jean Campbell (2000) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- CÓRDOVA, Patricia (2007) "Construcción de la identidad femenina en programas de belleza radiofónicos". En *Comunicación y Sociedad*, N° 7, pp. 77-99. Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara.
Disponible en web:
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/346/34600703.pdf>
- CORNEJO, Sara y BRIK LEVY, Lili (2003) *La representación de las emociones en la dramaterapia*. Madrid, Editorial Médica Panamericana.
- CRESPO, Senén y DEL AMO, M^a Cruz (2009) "Todas las mujeres pueden ser víctimas, incluso las más activas y libres: Entrevista a Miguel Lorente Acosta, Delegado del Gobierno contra la violencia de género". En *CEE Participación Educativa*, N° 11, pp. 122-127.
Disponible en web:
<http://www.educacion.gob.es/revista-cee/pdf/n11-lorente-acosta.pdf>
- CRONE, Rainer & GRAF, Petrus (1998) *Louise Bourgeois: The secret of the cells*. Munich, Prestel-Verlag.
- CHADWICK, Whitney (1985) *Women artists and the Surrealist movement*. London, Thames and Hudson.
- CHADWICK, Whitney (1992) *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona, Destino.
- CHADWICK, Whitney (1993) *Women artists & the surrealist movement*. London, Thames and Hudson.
- CHADWICK, Whitney (1994) *Leonora Carrington: La realidad de la imaginación*. México D.F., Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Editorial Era.
Disponible en web:
<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/leonora659.pdf>
- CHADWICK, Whitney (1998) *Mirror images: women, Surrealism and self-representation*. Massachusetts, The MIT Press, Cambridge.
- CHADWICK, Whitney y COURTIVRON, Isabelle de (eds.) (1994) *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid, Cátedra.
- CHÁVARRI, Raúl (1976) *Artistas contemporáneas en España*. Madrid, Gavar.
- CHERNIN, Kim (2006) "El lado oculto de la relación madre-hija". En Zweig, Connie, *Encuentro con la sombra*. Barcelona, Paidós.
- CHICAGO, Judy & LUCIE-SMITH, Edward (1999) *Women and art. Contested territory*. United Kingdom, Weidenfeld & Nicolson.
- DALLEY, Tessa (ed.) (1987) *El arte como terapia*. Barcelona, Herder.
- DAUDER, Silvia (2003) *Psicología y feminismo. Una aproximación desde la psicología social de la ciencia y las epistemologías feministas*. Tesis doctoral. Director: Florencio Jiménez Burillo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Social.
- DEEPWELL, Katy (ed.) (1995) *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid, Cátedra.

- DELAGE, M. et BARBERIS-BIANCHI, M. (2004) "L'art-thérapie comme attitude en psychiatrie adulte". En Moron, Pierre, Sudres, Jean-Luc et Roux, Guy (eds.), *Créativité et art-thérapie en psychiatrie*, pp. 99-111). Paris, Masson.
- DEXEUS, Santiago y FARRÉ, José M. (1994) *La mujer, su cuerpo y su mente. Guía de psicología, sexualidad y ginecología*. Madrid, Temas de Hoy.
- DEXTER, Emma & BARSON, Tanya (eds.) (2005) *Frida Kahlo*. London, Tate Publishing. [Catálogo].
- DIEGO, Estrella de (2007) *Remedios Varo*. Madrid, Fundación MAPFRE.
- DIÉGUEZ, Antonio (1998) "Psiquiatría y género: el naciente discurso médico-psiquiátrico en España y el estatuto social de la mujer". En *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.*, vol. XIX, nº 72, pp. 637-652.
- DIJKSTRA, Bram (1994) *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate y Círculo de Lectores.
- DIO BLEICHMAR, Emilce (1996) "Feminidad/masculinidad. Resistencias en el psicoanálisis al concepto de género". En Burin, M. y Dio Bleichmar, E. (comp.) *Género, psicoanálisis, subjetividad*, pp. 100-139. Buenos Aires, Paidós.
- DIO BLEICHMAR, Emilce (1998) *La sexualidad femenina: De la niña a la mujer*. Barcelona, Paidós.
- DOMENELLA, Ana Rosa (1997) "Leonora Carrington en sus ochenta: La creación compartida". En *Debate Feminista* Nº 15, pp. 359-363.
- DOMÍNGUEZ-TOSCANO, Pilar (coord.) (2004) *Arteterapia: principios y ámbitos de aplicación*. Sevilla, Junta de Andalucía.
- DOMÍNGUEZ-TOSCANO, Pilar M^a (2004b) "Investigación en arteterapia". En Domínguez-Toscano, P. (coord.), *Arteterapia: principios y ámbitos de aplicación*, pp. 127-152. Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Educación y Ciencia).
- DOMÍNGUEZ-TOSCANO, Pilar M^a (coord.) (2005) *Arteterapia: nuevos caminos para la mejora personal y social*. Sevilla, Junta de Andalucía.
- DOMÍNGUEZ-TOSCANO, Pilar M^a y TUTOSAUS, Juan David (2005) "Investigación sobre arteterapia para niños con cáncer". En Hernández, Manuel, Moreno, Carmen y Nuere, Silvia (eds.), *Arte infantil en contextos contemporáneos*, pp. 129-138. Madrid, Eneida.
- DUCHASTEL, Alexandra (2005) *La voie de l'imaginaire: le processus en art-thérapie*. Outremont (Quebec), Quebecor.
- DUNFORD, Penny (1990) *A biographical dictionary of women artists in Europe and America since 1850*. New York, Harvester Wheatsheaf.
- DUNN, Manuela (1998) *Diosas. La canción de Eva. El renacimiento del culto a lo femenino*. Barcelona, Robinbook.
- ECKER, Gisela (ed.) (1986) *Estética feminista*. Barcelona, Icaria.
- ECHEBURÚA, Enrique y DE CORRAL, Paz (2003) *Manual de violencia*

- familiar. Madrid, Siglo Veintiuno de España.
- EHRENREICH, Barbara y ENGLISH, Deirdre (1990) *Por su propio bien. 150 años de consejos de expertos a mujeres*. Madrid, Taurus.
- EHRHARDT, Ute (1998) *Las chicas buenas van al cielo y las malas a todas partes*. Barcelona, Grijalbo.
- EISNER, Elliot W. (1998) *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona, Paidós.
- ESCOHOTADO, Sandra (2001) "Autobiografías: Ana Mendieta y Yoko Ono". En López, Marián (ed.), *Geografías de la mirada: Género, creación artística y representación*, pp. 187-195. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.
- España. Ley Orgánica 1/2004, de 29 de noviembre, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género. Boletín Oficial del Estado.
Disponible en web:
<http://www.boe.es/boe/dias/2004/12/29/pdfs/A42166-42197.pdf>
- ESPINA, Alberto y SANCHO, Gema (eds.) (1987) *Estructura borderline, psicosis y feminidad. Perspectivas en psicoanálisis*. Madrid, Fundamentos.
- ESTEBAN, M^a Luz (2006) "El Estudio de la Salud y el Género: Las Ventajas de un Enfoque Antropológico y Feminista". En *Salud Colectiva*, 2(1), pp. 9-20.
- ESTEBAN, M^a Luz, CORNELLES, Josep M. y DÍEZ MINTEGUI, Carmen (eds.) (2010) *Antropología, género, salud y atención*. Barcelona, Icaria.
- EVANS, Kathy & DUBOWSKI, Janek (2005) *Art Therapy with Children on the Autistic Spectrum*. London, Jessica Kingsley Publishers.
- EXPÓSITO, Francisca (2011) "Violencia de género". En *Revista Mente y Cerebro*, N^o 48, pp. 20-25.
Disponible en web:
http://www.investigacionyciencia.es/Archivos/MYC_48_EXPOSITO.pdf
- FALCÓ, Ruth (2003) *La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante.
Disponible en web:
<http://www.usc.es/smucea/IMG/pdf/trabajo6.pdf>
- FALUDI, Susan (1993) *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona, Anagrama.
- FEDER, Bernard & FEDER, Elaine (1998) *The art and science of evaluation in the arts therapies. How do you know what's working?* Springfield (Illinois), Charles C. Thomas.
- Feminist Therapy Code of Ethics Revised*, 1999. © Copyright 2000, Feminist Therapy Institute, Inc.
Disponible en web:
http://www.chrysaliscounseling.org/Feminist_Therapy.html
- FERNÁNDEZ, Juan (coord.) (1998) *Género y sociedad*. Madrid, Pirámide.
- FERNÁNDEZ, Antonia y LÓPEZ, Marián (coords.) (2011) *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Madrid, Fundamentos.

- FERNÁNDEZ, Fernando y TURÓN, Vicente (2001) *Trastornos de la alimentación: Guía básica de tratamiento en anorexia y bulimia*. Barcelona, Masson.
- FINE, Elsa Honig (1978) *Women & Art: A history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century*. Monclair, Allandheld & Schram.
- FIORINI, Héctor Juan (1995) *El psiquismo creador*. Barcelona, Paidós.
- FRANKL, Victor Emil (2001) *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder.
- FREIXAS, Anna (1997) "Envejecimiento y género: otras perspectivas necesarias". En *Anuario de Psicología*, 73, pp. 31-42.
- FREUD, Sigmund (2000) *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza.
- FUENTES, Carlos (1995) "Introducción". En Kahlo, Frida *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*, pp. 7-24. Madrid, Debate; Círculo de Lectores.
- FULLER, Edwin (2006) *Superar la esquizofrenia*. Barcelona, Planeta.
- FURTH, Gregg M. (2005) *El secreto mundo de los dibujos. Sanar a través del arte*. Barcelona, Luciérnaga.
- GAMNA, Gustavo y BORTINO, Rafaela (1982) *Attività espressive e terapie psichiatriche*. Torino, Minerva Medica.
- GANIM, Barbara (2006) *Dibujar con el corazón. Un método para sanar el dolor emocional y el sentimiento de pérdida a través de las Artes Expresivas*. Barcelona, Obelisco.
- GARBÍN, Juan (2005) *En el exilio de los días rotos. Por la defensa a la mujer maltratada*. Madrid, Vulcano.
- GARCÍA, Carmen (2000) "Identidad e identidades de género: de la exclusión a la complejidad". En *Tabanque: Revista Pedagógica* N° 15, pp. 39-58. Disponible en web: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127608>
- GARCÍA, Catherine (2007) *Remedios Varo, peintre surrealiste?* Paris, L'Harmattan.
- GARCÍA, Raquel y SANTOS, Eva (2011) "Arteterapia y subjetividad femenina: construyendo un collage". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 06*, pp. 87-103. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.
- GARDNER, Paul (1994) *Louise Bourgeois*. New York, Universe.
- GARDUÑO, Blanca y RODRÍGUEZ, J. Antonio (comps.) (1992) *Pasión por Frida: Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes. [Catálogo].
- GARRIDO, Miguel (1996) "Género e interacción en la coterapia y el equipo reflexivo". En *Revista de Psicoterapia*, 26-27, pp. 87-112.
- GARRIDO, Vicente (2001) *Amores que matan. Acoso y violencia contra las mujeres*. Sevilla, Algar Editorial.
- GARRIGA, Concepció y PLA, Fina (1999) "Ser mujer: Profundizando en la propia identidad". En *Duoda: Revista d'estudis feministes* 16, pp. 19-34.

Disponible en web:

<http://www.raco.cat/index.php/duoda/article/viewArticle/62201/0>

GAZE, Delia (ed.) (1997) *Dictionary of women artists*. London, Fitzroy Dearborn.

GERGEN, Kenneth J. (2006) *Construir la realidad. El futuro de la psicoterapia*. Barcelona, Paidós.

GERGEN, Kenneth J. (2006b) "Construccionismo social y comunicación terapéutica". En Gergen, Kenneth J., *Construir la realidad*, pp. 45-58. Barcelona, Paidós.

GIBSON, Gregory (2008) *Hubert's freaks: The rare-book dealer, the Times Square talker, and the lost photos of Diane Arbus*. Orlando, Harcourt.

GIDDENS, Anthony (1993) *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza.

GIL, Antonio (2008) *Historia de la violencia contra las mujeres: Misoginia y conflicto matrimonial en España*. Madrid, Cátedra.

GIL, M^a Eugenia (2005) *Anorexia y bulimia: Discursos médicos y discursos de mujeres diagnosticadas*. Tesis doctoral. Directora: Teresa Ortiz Gómez. Universidad de Granada. Instituto de Estudios de la Mujer.

GILLIS, Alain (1994) *Peinture d'origine: rencontre esthétique avec des enfants présentant des troubles de la communication*. Paris, Société Nouvelle Adam Biro.

GILROY, Andrea (2006) *Art therapy, research and evidence-based practice*. London, Sage Publications.

GIUDICE, Martha y HELENA, Sílvia (2007) "Feminismo e terapia: a terapia feminista da família. Por uma psicologia comprometida". En *Psic. Clin. vol. 19, n. 2*, pp. 117-131. Rio de Janeiro.

GOLDBERG, Arnold (ed.) (2002) *Postmodern self psychology. Progress in self psychology. Volume 18*. Hillsdale, The Analytic Press.

GÓMEZ, Carnuca (dir. y coord.) (2004) *Análisis cuantitativo de los trastornos del comportamiento alimentario*. Granada, Universidad de Granada.

GONZÁLEZ, M^a José (2007) "Las casas del miedo y las casas de lo maravilloso en las pinturas de Remedios Varo". En Creixell, Rosa M. y Sala, Teresa-M. (eds.), *Espais Interiors: Casa i art. Des del segle XVIII al XXI*, pp. 377-386. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

GONZÁLEZ, M^a José (2008) *Construir una memoria: la relación creativa entre Remedios Varo y Leonora Carrington*. Comunicación presentada en el Congreso Nacional de Historia del Arte "Art I Memòria". Barcelona, Universidad de Barcelona.

Disponible en web:

http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s02-com_24-mjg.pdf

GOODRICH, T. Jean [et al.] (1989) *Terapia familiar feminista*. Barcelona, Paidós.

GORDON, Richard A. (1994) *Anorexia y bulimia. Anatomía de una epidemia social*. Barcelona, Ariel.

- GRACIA, Lorena (2011) "Adultas y anoréxicas". En *Yo dona* N° 338, 22-10-2011, pp. 44-48.
- GRANADOS, J. Arturo y ORTIZ, Luis (2003) "Patrones de daños a la salud mental: Psicopatología y diferencias de género". En *Salud Mental*, 26(1), pp. 42-50.
- GRANTT, Linda (1998) "Talk, talk, talk, when do we draw? RESEARCH". En *American Journal of Art Therapy* 37 (2), pp. 57-65.
- GRAY, John (1998) *Los hombres son de Marte, las mujeres de Venus*. Barcelona, Grijalbo.
- GREENHALGH, Paul (1994) *Emotional Groth and Learning*. London; New York, Routledge.
- GROSENICK, Uta (ed.) (2002) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia, Taschen.
- GREER, Germaine (1993) *El cambio. Mujeres, vejez y menopausia*. Barcelona, Anagrama.
- GREER, Germaine (2005) "Wrestling with Diane Arbus". En *The Guardian, weekend section, Saturday 8 october 2005*, p. 40.
Disponible en web:
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/oct/08/photography>
- GRIMBERG, Salomon (1998) "Remedios Varo y el Juglar: Armonía, balance y unidad". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 25-29. México D.F., Ediciones Era.
- GRIMBERG, Salomon (2005) *Nunca te olvidaré...: De Frida Kahlo para Nickolas Muray: Fotografías y cartas inéditas*. México D.F., Editorial RM.
- GRIMBERG, Salomon (2008a) *Frida Kahlo: Song of herself*. London-New York, Merrell.
- GRIMBERG, Salomon (2008b) *Frida Kahlo: The still lifes*. London-New York, Merrell.
- GRUEN, Walter (1998) "Remedios Varo: Nota biográfica". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 41-49. México D.F., Ediciones Era.
- GUBA, Egon G. & LINCOLN, Yvonna S. (1994) "Competing Paradigms in Qualitative Research". En Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*, pp. 105-117. London, Sage.
- GUR, Raquel E. [et al] (1997) *La mujer en el umbral del siglo XXI*. Madrid, Editorial Complutense.
- GUTIÉRREZ, Elvira (1999) *Arte terapia con orientación gestáltica*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- GUTIÉRREZ, Elvira (2011) *Arteterapia humanista: Proceso gestáltico a través de los chakras*. Madrid, Mandala Ediciones.
- GUTIÉRREZ, José (1986) *Mujeres socialistas*. Barcelona, Hacer.
- HARAWAY, Donna J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.

- HARDEN, Judy & HILL, Marcia (1998) *Breaking the rules: women in prison and feminist therapy*. Binghamton, New York, The Haworth Press.
- HARDING, Sandra (1996) *Ciencia y feminismo*. Madrid, Morata.
- HARDING, Sandra (1998) “¿Existe un método feminista?”. En Bartra, Eli (comp.) *Debates en torno a metodología feminista*, pp. 9-34. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- HEILBRUN, Carolyn G. (1994) *Escribir la vida de una mujer*. Madrid, Megazul.
- HELFENSTEIN, Josef (1999) “Louise Bourgeois: Arquitectura como ensayo de la memoria”. En VV.AA., *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*, pp. 19-27. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa. [Catálogo].
- HENLEY, David (2002) *Clayworks in Art Therapy: plying the Sacred Circle*. London, Jessica Kingsley Publishers.
- HERMAN, Judith (2004) *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia*. Madrid, Espasa Calpe.
- HERNÁNDEZ, Ana (2000) *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Tesis doctoral. Director: Miguel Corella Lacasa. Codirector: Antonio Rey González. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2006) “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes”. En VV.AA., *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 9-49. Madrid, M.E.C.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2008) “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”. En *Educatio Siglo XXI*, n.º 26, pp. 85-118.
- HERNÁNDEZ, Manuel y ULLA, Ana M^a (eds.) (2007) *La creatividad a través del juego: propuestas del Museo Pedagógico de Arte Infantil para niños y adolescentes*. Salamanca, Amarú.
- HERNANDO, Almudena (ed.) (2000) *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.
- HERNANDO, Almudena (2002) *Arqueología de la identidad*. Madrid, Akal.
- HERRERA, Hayden (1994) *Frida Kahlo. Las pinturas*. México, Diana.
- HERRERA, Hayden (2003) *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona, Planeta.
- HESS, Barbara (2002) “Ana Mendieta”. En Grosenick, Uta (ed.), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, pp. 342-347. Colonia, Taschen.
- HILLS, Margaret (2011) “¿Métodos y técnicas o metodologías y epistemologías?: La teoría visual contemporánea y su relación con las metodologías para investigar el arte”. En Mateos, Luis Alberto (coord.), *Terapias Artístico Creativas: Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Psicodrama*, pp.

- 219-233. Salamanca, Amarú Ediciones.
- HIRIGOYEN, Marie France (2006) *Mujeres maltratadas. Los mecanismos de la violencia en la pareja*. Barcelona, Paidós.
- HITE, Shere (1998) *Mujeres sobre mujeres*. Madrid, El País-Aguilar.
- HOGAN, Susan (ed.) (1997) *Feminist Approaches to Art Therapy*. London and New York, Routledge.
- HOGAN, Susan (ed.) (2003) *Gender Issues in Art Therapy*. London, Jessica Kingsley Publishers.
- HUSS, Ephrat & CUIKEL, Julie (2005) "Researching creations: Applying arts-based research to Bedouin women's drawings". En *International Journal of Qualitative Methods*, 4 (4). Disponible en web: http://ualberta.ca/~iiqm/backissues/4_4/pdf/hus.pdf
- HUSTVEDT, Siri (2010) *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*. Barcelona, Anagrama.
- HYDE, Janet Sh. (1995) *Psicología de la mujer. La otra mitad de la experiencia humana*. Madrid, Morata.
- IGLESIAS, Carlos (2004) "Trastornos de la conducta alimentaria". En *A Distancia*, N° 2-3, pp. 37-43. Disponible en web: <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:adistancia-2004-22-3331&dsID=PDF>
- INGARAO, Giulia (2008) "México y el surrealismo. Leonora Carrington y el laberinto fantástico de Xilitla". En *Boletín de arte*, N° 29, pp. 273-283.
- Málaga (México), Departamento de historia del arte de la universidad de Málaga.
- INGARAO, Giulia (2010) "Las obras murales de Leonora Carrington. La vigilante del laberinto y el mundo mágico de los mayas". En *Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM*, N° 13, pp. 77-94. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- ÍÑIGO, María (2002) "Ana Mendieta". En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t. 15, pp. 405-423. Madrid, UNED.
- JAGUER, Edouard (1980) *Remedios Varo*. París, Filipacchi.
- JAMESON, Fredric (2001) *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Trotta.
- JAMIS, Rauda (1988) *Frida Kahlo*. Barcelona, Circe.
- JAYME, María y SAU, Victoria (2004) *Psicología diferencial del sexo y el género: fundamentos*. Barcelona, Icaria.
- JENNINGS, Sue y colaboradores (1979) *Terapia creativa*. Buenos Aires, Kapelusz.
- JIMÉNEZ, Isabel Mª (2001) *La expresión plástica de Louise Bourgeois: Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. Tesis doctoral. Directora: Carmen Senabre Llabata. Universitat de Valencia, Facultad de Filosofía, Departamento de Estética.
- JOYCE, Susan (1997) "Feminist-perspective art therapy: an option for women's health. An Australian perspective". En Hogan, Susan (ed.), *Feminist Approaches to Art Therapy*,

- pp. 79-96. London, Jessica Kingsley Publishers.
- JUNG, Carl Gustav [et al] (2002) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt.
- JUNGE, Maxine (1988) "An Inquiry into Women and Creativity Including Two Case Studies of the Artists Frida Kahlo and Diane Arbus". En *Art Therapy: The Journal of the American Art Therapy Association*, 5 (7), pp. 79-93. Paris, Centre d'Etude de l'Expression.
- KAHLO, Frida (1995) *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*. Madrid, Debate; Círculo de Lectores.
- KAHLO, Frida (1999) *Escrituras*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- KAHLO, Frida (2005) *Ahí les dejo mi retrato/Frida Kahlo*. Barcelona, Lumen.
- KAPITAN, Lynn (2003) *Re-Enchanting Art Therapy: Transformational Practices for Restoring Creative Vitality*. Springfield, Charles C. Thomas.
- KAPITAN, Lynn (2010) *Introduction to art therapy research*. New York, London, Routledge, Taylor & Francis Group.
- KAPLAN, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*. México D.F., Era.
- KAPLAN, Janet A. (1998) "Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina". En Ovalle, Ricardo [et al.], *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, pp. 31-40. México D.F., Ediciones Era.
- KAREEN, Jafar & LITTLEWOOD, Roland (2000) *Intercultural Therapy*. London, Blachweel Science.
- KETTENMANN, Andrea (2002) *Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión*. Köln, Taschen.
- KITE, Mary (2001) "Gender stereotypes". En Worell, Judith (ed.), *Encyclopedia of women and gender: Sex similarities and differences, and the impact of society on gender*, Vol. 1, pp. 561-570. San Diego, CA, Academic Press.
- KLEIN, Jean-Pierre (2002) *L'art thérapie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- KLEIN, Jean-Pierre (2006) *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona, Octaedro.
- KLEIN, Jean-Pierre, BASSOLS, Mireia y BONET, Eva (coord.) (2008) *Arteterapia: la creación como proceso de transformación*. Barcelona, Octaedro.
- KRAMER, Edith (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*. Buenos Aires, Kapelusz.
- KRAUSS, David A. & FRYREAR, Jerry L. (eds.) (1983) *Phototherapy in mental health*. Springfield (Illinois), Charles C. Thomas.
- KRAUSS, Rosalind (1991) "Retrato de la artista como Fillette". En VV.AA., *Louise Bourgeois*, pp. 208-214. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. [Catálogo].
- KUSPIT, Donald (1996) "Ana Mendieta, cuerpo autónomo". En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 35-82.

Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

LAGARDE, Marcela (1990) "Identidad femenina". Texto difundido por CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A. C. – México). Disponible en web: http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf

LANDA, Isabel (2010) "Ser mujer favorece la depresión". En *El País*, 4 de junio. Disponible en web: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Ser/mujer/favorece/depresion/elpepisoc/20100604elpepisoc_1/Tes

LANDGARTEN, Helen B. (1991) *Clinical Art Therapy: a comprehensive guide*. New York, Brunner/Mazel Publishers.

LANDGARTEN, Helen B. (1993) *Magazine Photo Collage: a multicultural assessment and treatment technique*. New York, Brunner/Mazel Publishers.

LANDGARTEN, Helen B. & LUBERS, Darcy (1991) *Adult art psychotherapy. Issues and Application*. New York: Brunner/Mazel Publishers.

LAPEÑA, Gloria (2011) "¿Feminismo o necesidad?: El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta". En *Arte y políticas de identidad*, vol. 5 (diciembre), pp. 101-116. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Disponible en web: <http://revistas.um.es/api/article/view/146241>

LAURETIS, Teresa de (2000) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, horas y HORAS.

LEGATO, Marianne J. (2010) *Por qué los hombres nunca recuerdan y las mujeres nunca olvidan*. Barcelona, Urano.

LEIBOVITZ, Annie & SONTAG, Susan (1999) *Women*. New York, Hardcover, Random House. [Catálogo].

LEHMANN, Ulrike (2002) "Frida Kahlo". En Grosenick, Uta (ed.), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, pp. 252- 257. Köln, Taschen.

LEVINTON, Nora (2000) "Normas e ideales del formato de género". En Hernando, Almudena (ed.), *La construcción de la subjetividad femenina*, pp. 53-99. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.

LIEBMANN, Marian (ed.) (2005) *Art Therapy with Offenders*. London, Jessica Kingsley Publishers.

LIEBMAN, Marian (2005) *Art Therapy for Groups: a handbook of themes, games and exercises*. London, Routledge.

LINESCH, Debra G. (1995) "Art therapy research: Learning from experience". En *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 12, (4), pp. 261-265.

LIPPARD, Lucy (1983) "Superposición: Arte contemporáneo y arte prehistórico". En Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, pp. 89-93. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

- LIPPARD, Lucy R. (1991) "Louise Bourgeois: de dentro a fuera". En VV.AA., *Louise Bourgeois*, pp. 200-204. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. [Catálogo].
- LÓPEZ, Elisa B. (2007) *Las veredas del recuerdo. El taller de arteterapia en la Comunidad Terapéutica del Área Norte del Hospital Virgen de las Nieves de Granada*. Tesis doctoral. Directora: Virtudes Martínez Vázquez. Universidad de Granada, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
- LÓPEZ, M^a Dolores (2009) *La Intervención Arteterapéutica y su Metodología en el Contexto Profesional Español*. Tesis doctoral. Directores: M^a Gracia Ruiz Llamas y Alfredo Cuervo Pando. Universidad de Murcia, Facultad de Educación, Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica.
- LÓPEZ, M^a Dolores (2010) *Arteterapia: concepto y evolución histórica*. Murcia: Diego Marín.
- LÓPEZ, M^a Dolores (2011) *Métodos aplicados en Arteterapia*. Murcia: Diego Marín.
- LÓPEZ, Marián (1991-92) "Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene". En *Arte, Individuo y Sociedad*, 4, pp. 103-109. Madrid, Editorial Complutense.
- LÓPEZ, Marián (1994) "Arte y heroísmo en los últimos años: la cuestión femenina". En *Arte, Individuo y Sociedad*, 6, pp. 117-127. Madrid, Editorial Complutense.
Disponible en web: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157980>
- LÓPEZ, Marián (coord.) (2000) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea.
- LÓPEZ, Marián (ed.) (2001) *Geografías de la mirada. Género, creación artística y representación*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.
- LÓPEZ, Marián (coord.) (2006) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid, Fundamentos.
- LÓPEZ, Marián (2009) *Educación, creación e igualdad: posibilidades de ser a través de la educación [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.
- LÓPEZ, Marián (2009) *Hildegarda de Bingen-Ende: Imaginarse el mundo, imaginarse el fin del mundo [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.
- LÓPEZ, Marián (2009) *Las hermanas Vesque y Alexander Calder: compartir placer: dibujar el cuerpo, montar un circo [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.
- LÓPEZ, Marián (2009) *Kathe Kollwitz y Henry Moore: valorar el cuidado, proteger la vida, denunciar la violencia [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.
- LÓPEZ, Marián (2009) "Intervenciones a través del arte. Apuntes para un desarrollo sostenible". En Martínez, Noemí y López, Marián (eds.) *Reinventar la vida. El arte como terapia*, pp. 13-21. Madrid, Eneida.

LÓPEZ, Marián (2011) *Memoria, ausencia e identidad: el arte como terapia*. Madrid, Eneida.

LÓPEZ, Marián (2011) *Mulier me fecit: Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid, horas y HORAS.

LÓPEZ, Marián y MARTÍNEZ, Noemí (1999) "Educación especial, educación para el desarrollo humano y arte terapia". En *Actas del I Congreso de educación especial y atención a la diversidad de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación.

LÓPEZ, Marián y MARTÍNEZ, Noemí (2006) *Arteterapia: conocimiento interior a través de la expresión plástica*. Madrid, Tutor.

LÓPEZ, M^a Teresa (coord.) (1993) *La filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

LÓPEZ, Teresa y OLIVA, Asunción (ed.) (2003) *Crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía*. Madrid, Editorial Complutense.

LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2006) "Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta". En *Espéculo, Revista de estudios literarios*, N^o 33. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

LORENTE, Miguel [et al.] (2000) "Síndrome de agresión a la mujer. Síndrome de maltrato a la mujer". En *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología* N^o 2, 18-12-2000. Disponible en web: http://criminet.ugr.es/recpc/recpc_02-07.html

LORENTE, Miguel (2001) *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: realidades y mitos*. Barcelona, Editorial Ares y Mares.

LOUREIRO, Ángel (coord.) (1992) *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*. Madrid, Megazul-Endymion.

LOWE, Sarah M. (1991) *Frida Kahlo*. New York, Universe Publishing.

LOWENFELD, Viktor y LAMBERT, William (1973) *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires, Kapelusz.

LOWENFELD, Viktor y LAMBERT, William (2008) *Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa*. Madrid, Síntesis.

LOYÁCONO, Irene (2006) "La perspectiva de género en terapia de familia", trabajo presentado en la Mesa Redonda "La Familia hoy" en las II Jornadas de la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires "Desafíos actuales de la Psicología. Investigación, formación e intervenciones del psicólogo". Universidad del Museo Social Argentino, Buenos Aires.

Disponible en web: <http://cetef.atspace.com/textos/Genero%20y%20terapia14.pdf>

LOZANO, Luis-Martín (2007) *Frida Kahlo: El círculo de los afectos: Fotos y documentos inéditos*. Bogotá, Cangrejo Editores.

LU, Liona (1989) *La pintura sensoriosa: teorías, estudio empírico e implicaciones terapéuticas*. Tesis doctoral. Director: Ricardo Marín Viadel. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

- LUQUIN, Andrea (2009) *Remedios Varo: El espacio y el exilio*. Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante.
- LLEDÓ, Guillermo (2009) *Hanna Höch: decir lo que pensamos [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.
- LLEDÓ, Guillermo (2009) *Carmen Calvo: recordar con las cosas [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.
- LLOYD, Trevor (1970) *Las sufragistas. Valoración social de la mujer*. Barcelona, Nauta.
- MAGLIO, Francisco (1997) *Medicina, sexo y poder*. Conferencia dictada en el III Congreso Argentino de Sida. Mar del Plata (Buenos Aires). Disponible en web: <http://mail.fac.org.ar/pipermail/cardtran/2005-April/000205.html>
- MAGLIO, Francisco (2007) *La mujer discriminada en y por la medicina*. Conferencia. XVIII Jornadas Científicas Anuales de la Asociación Científica Rosarina de Estudiantes de Medicina. Facultad de medicina, Rosario, Santa Fe (Argentina). Disponible en web: <http://cablemodem.fibertel.com.ar/gi/necologica/DISCRIM.HTM>
- MAGLIO, Francisco (2008) "La mujer discriminada en y por la medicina". En Maglio, Paco, *La dignidad del otro: Puentes entre la biología y la biografía*, pp. 41-46. Buenos Aires, Libros del zorzal.
- MALCHIODI, Cathy A. (1995) "Studio approaches to art therapy". En *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 12, 3, pp. 154-156.
- MALCHIODI, Cathy A. (1997) "Invasive art: Art as empowerment for women with breast cancer". En Hogan, Susan (ed.), *Feminist Approaches to Art Therapy*, pp. 49-64. London, Jessica Kingsley Publishers.
- MALCHIODI, Cathy A. (1997) *Breaking the silence: art therapy with children from violent homes*. New York, Brunner-Mazel.
- MALCHIODI, Cathy A. (1998) *The Art Therapy Sourcebook*. Los Angeles, Lowell House.
- MALCHIODI, Cathy A. (ed.) (2000) *Medical Art Therapy with Adults*. London, Jessica Kingsley Publishers.
- MALCHIODI, Cathy A. (ed.) (2000) *Medical Art Therapy with Children*. London, Jessica Kingsley Publishers.
- MAMPASO, Ana (2001) *La video-animación. Aplicación en los campos de desarrollo social y comunitario, la educación artística y el arteterapia*. Tesis doctoral. Director: Enrique Torán Peláez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I.
- MAMPASO, Ana (2006) "Para todos tiene la muerte una mirada". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 01*, pp. 161-178. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.
- MAMPASO, Ana (2006) "El vídeo como soporte comunicativo y creativo en la acción social, la lucha política y el arteterapia". En López, Marián (coord.), *Creación y posibilidad: Aplicaciones del arte en la integración*

social, pp. 131-158. Madrid, Fundamentos.

MAMPASO, Ana y NIETO, Belén (2001) "Técnicas de vídeo en Terapia Artística". En *Arte, Individuo y Sociedad* N^o 13, pp. 55-65. Madrid, Universidad Complutense.

MARÍN, María Ángeles (2002) "La construcción de la identidad en la época de la mundialización y los nacionalismos". En Bartolomé, Margarita (coord.) *Identidad y ciudadanía: Un reto a la educación intercultural*, pp. 27-49. Madrid, Narcea.

MARÍN, Ricardo (ed.) (2005) *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje de las artes y culturas visuales*. Granada, Editorial Universidad de Granada.

MARKEZ, Iñaki [et al.] (2001) *Mujeres y prescripción de psicofármacos. Un estudio comparativo en tres Comunidades Autónomas*. Bizkaia: Secretaría General de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.

MARKEZ, Iñaki, [et al.] (2001) "Mujeres y psicofármacos: la investigación en atención primaria". En MARKEZ, Iñaki [et al.], *Mujeres y prescripción de psicofármacos. Un estudio comparativo en tres Comunidades Autónomas*, pp. 37-61. Bizkaia: Secretaría General de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.

MARTI, Sacramento y PESTAÑA, Ángel (1983) *Sexo: naturaleza y poder*. Madrid, Nuestra Cultura.

MARTÍN, Carlos (2009) "Condición humana: La fotografía de Lisette

Model". En Susaeta, P. (coord.), *Lisette Model*, pp. 6-37. Madrid, Fundación Mapfre; Instituto de Cultura.

MARTÍN-GAMERO, Amalia (1975) *Antología del feminismo*. Madrid, Alianza.

MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (coord.) (2001) *Género, desarrollo psicosocial y trastornos de la imagen corporal*. Madrid, Instituto de la Mujer.

MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (2003). Los efectos de las asimetrías de género en la salud de las mujeres. *Anuario de Psicología*, 34(2), 253-266.

MARTÍNEZ, Noemí (1996) "La enseñanza de la terapia artística". En *Arte, Individuo y Sociedad* N^o 8, pp. 21-26. Madrid, Universidad Complutense.

MARTÍNEZ, Noemí (2009a) *Ana Mendieta: restablecer el vínculo con la naturaleza [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.

MARTÍNEZ, Noemí (2009b) *Frida Kahlo: Mostrarnos [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.

MARTÍNEZ, Noemí (2009c) *Shirin Neshat: transformar el deseo en el cuerpo [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.

MARTÍNEZ, Noemí (2009d) *Raquel Forner: mostrar la guerra y la paz [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.

MARTÍNEZ, Noemí y LÓPEZ, Marián (2000) *Pintando el mundo: Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid horas y HORAS.

MARTÍNEZ, Noemí y LÓPEZ, Marián (coord.) (2004) *Arteterapia y*

educación. Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

MARTÍNEZ, Noemí y LÓPEZ, Marián (eds.) (2009) *Reinventar la vida. El arte como terapia*. Madrid, Eneida.

MARTÍNEZ, Noemí y MAMPASO, Ana (2005) "Educación artística, educación especial y arte terapia". En Marín, Ricardo (ed.) *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje de las artes y culturas visuales*, pp. 467-478. Granada, Editorial Universidad de Granada.

MARTÍNEZ, Virtudes (2000) "Aproximaciones al Arte-terapia. Una experiencia en Granada". En *Arte, Individuo y Sociedad N° 12*, pp. 335-340. Madrid, Universidad Complutense.

MARTÍNEZ, Virtudes (2005) "Teorías feministas y educación artística". En Marín, Ricardo (ed.) *Investigación en educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje de las artes y culturas visuales*, pp. 479-494. Granada, Editorial Universidad de Granada.

MARTÍNEZ, Virtudes (2006) "Ser mujer desde el sur en el contexto del norte". En López, Marián (coord.), *Creación y posibilidad: Aplicaciones del arte en la integración social*, pp. 285-311. Madrid, Fundamentos.

MARXEN, Eva (2011) *Diálogos entre arte y terapia: Del "arte psicótico" al desarrollo de la arteterapia y sus aplicaciones*. Barcelona, Gedisa.

MASSON, Céline (2000) *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le "faire-*

oeuvre perversif", une étude clinique de l'objet. Paris, L'Harmattan.

MATEOS, Luis Alberto (coord.) (2011) *Terapias artístico creativas: Musicoterapia, arte terapia, danza movimiento, drama terapia, psicodrama*. Salamanca, Amarú.

MATUD, M^a Pilar, PADILLA, Vanesa y GUTIÉRREZ, Ana Belén (2005) *Mujeres maltratadas por su pareja. Guía de tratamiento psicológico*. Madrid, Minerva.

MAYAYO, Patricia (2002) *Louise Bourgeois*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

MAYAYO, Patricia (2003) *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra.

MAYAYO, Patricia (2008) *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid, Cátedra.

MAYOBRE, Purificación (s. f.) "La construcción de la identidad personal en una cultura de género".

Disponible en web:

http://webs.uvigo.es/pmayobre/indicearticulos.htm#el_problema_de_la_identidad_femenina_y_los_nuevos_mitos

MAYOBRE, Purificación (2006) "La formación de la identidad de género: Una mirada desde la filosofía". En Esteve, J. M. y Vera, J., *Educación Social e Igualdad de Género*, pp. 21-59. Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

Disponible en web:

<http://webs.uvigo.es/pmayobre/indicearticulos.htm#identidad>

MAYOBRE, Purificación y CARUNCHO, Cristina (1998) "Salud y Género". En Caruncho, Cristina y Mayobre, Purificación, *Novos Dereitos*:

Igualdade, Diversidade e Disidencia, pp. 193-206. Santiago de Compostela, Tórculo Edicións.

MCDOWELL, Linda (2000) *Género, identidad y lugar: Un estudio de las geografías feministas*. Madrid, Cátedra.

MCNIFF, Shaun (1998) *Art-based research*. London, Jessica Kingsley Publisher.

MÈLICH, Joan-Carles (1992) *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona, Paidós.

MÉNDEZ, Lourdes (2008) *Antropología feminista*. Madrid, Síntesis.

MENDIETA, Ana (1996) "Escritos personales". En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 167-222. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

MENDIETA, Raquelín (1996) "Memorias de la infancia: Religión, política, arte". En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 223-228. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

MENDOZA, Edith (2010) *A veces escribo como si trazase un boceto: Los escritos de Remedios Varo*. Madrid, Iberoamericana.

MENÉNDEZ, Carmen (2008) "La fotografía como diario de vida". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 03*, pp. 141-156. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.

MERCADAL-BROTONS, Melissa (2011) "Investigación en las terapias

artístico-creativas". En Mateos, Luis Alberto (coord.), *Terapias artístico creativas: Musicoterapia, arte terapia, danza movimiento, drama terapia, psicodrama*, pp. 85-102. Salamanca, Amarú.

MERRIAM, Beth (1998) "To find a voice: Art therapy in a women's prison". En HARDEN, Judy & HILL, Marcia *Breaking the rules: women in prison and feminist therapy*, p. 157-172. Binghamton, New York, The Haworth Press.

METEWETHER, Charles (1996) "De la inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta". En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 83-134. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo].

METZL, Einat S. (2008) "Systematic analysis of art therapy research published in Art Therapy: Journal of AATA between 1987 and 2004". En *The Arts in Psychotherapy*, 35, pp. 60-73.

MEYER-THOSS, Christiane (1992) *Konstruktionen für den freien Fall: designing for free fall*. Zurich, Ammann.

MICHEL, Andree (1983) *El feminismo*. México D.F., FCE.

MIGUEL, Laura de (2010) *La huella, la tela, el blanco y el negro en la manifestación de ser: modelo de confección autoidentitaria del artista-investigador-educador*. Tesis doctoral. Directoria: Ana M^a Mampaso Martínez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

- MILLER, Alice (1991) *La llave perdida*. Barcelona, Tusquets.
- MIWON, Kwon (1996) "Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta". En ZEGHER, M. Catherine de (ed.), *Inside the Visible*. The Institute of Contemporary Art, Boston & MIT Press. [Catálogo].
- MONCARZ, Esther (2004) "Vivir cansada. Reflexiones sobre mujeres, trabajo y salud mental". En *Revista Mujer y Salud*, 2-3-2004, pp. 87-114.
- MONCÓ, Beatriz (2011) *Antropología del género*. Madrid, Síntesis.
- MONCÓ, Beatriz y PIÉROLA, Mabel (2005) *Los hombres no pegan*. Barcelona, Ed. Bellaterra.
- MONSIVÁIS, Carlos (2008) "Frida Kahlo: de las etapas de su reconocimiento". En *Revista Debate feminista*, Año 19, vol. 37 (*cuerpos sufrientes*), pp. 3-15. México D.F. Disponible en web: http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=119&id_volumen=6
- MONSIVÁIS, Carlos y VÁZQUEZ, Rafael (1992) *Frida Kahlo. Una vida, una obra*. México D.F., Era.
- MONTENEGRO, Marisela y PUJOL, Joan (2003) "Conocimiento Situado: Un forcejeo entre el relativismo construccionista y la necesidad de fundamentar la acción". En *Revista Interamericana de Psicología*, 37, N° 2, pp. 293-307.
- MONTERO, Andrés (2001) "Síndrome de adaptación paradójica a la violencia doméstica: una propuesta teórica". En *Clínica y Salud*, vol. 12, n° 1, pp. 371-397.
- MONTERO, Isabel [et al.] (2004) "Género y salud mental en un mundo cambiante". En *Gac Sanit*, 18 (supl 1), pp. 175-181.
- MONTERO, Rosa (2002) "Las mujeres y la angustia". En *El País Semanal*, 10 de noviembre, p.184.
- MOORHEAD, Joanna (2010) "Leonora Carrington". En VV.AA., *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, pp. 30-43. London, Lund Humphries; Chichester, in association with Pallant House Gallery. [Catálogo].
- MORA, Héctor (2008) *Manual de protección a las víctimas de la violencia de género*. San Vicente (Alicante), Editorial Club Universitario.
- MORALES, Elena (2006) *Los universos mágicos de Remedios Varo e Isabel Allende. Fantasmas y Espíritus*. Tenerife, Ediciones Idea.
- MORENO, Ascensión (2003) *Aportaciones del arte-terapia a la educación social en medio abierto*. Tesis doctoral. Director: José M^a Barragán Rodríguez. Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo C.
- MORON, Pierre, SUDRES, Jean-Luc et ROUX, Guy (2004) *Créativité et art-thérapie en psychiatrie*. Paris, Masson.
- MORRIS, Jenny (ed.) (1992) *Capaces de vivir. Experiencias de mujeres con lesión medular*. Barcelona, Fundació Institut Guttmann.
- MORRIS, Jenny (ed.) (1997) *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad*. Madrid, Narcea.

MORRIS, Frances (ed.) (2007) *Louise Bourgeois*. London, Tate Publishing. [Catálogo].

“Mujer y discapacidad” (1998). En *Minusval n.º 144*, pp. 8-32, publicación del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Separata de sesenta y más). Secretaría General de Asuntos Sociales. Imerso. Madrid.

MÚNERA, Beatriz Elena (2011) *La fotografía como instrumento para la creatividad y la inclusión en personas con diversidad funcional*. Tesis doctoral. Directora: M^a del Carmen Moreno Sáez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

MUNRO, Eleanor (2000a) *Originals: American women artists*. Boulder (Colorado), Da Capo Press.

MUNRO, Eleanor (2000b) “Louise Bourgeois”. En Munro, Eleanor, *Originals: American women artists*, pp. 154-169. Boulder (Colorado), Da Capo Press.

MUNTANÉ, María Dolors (1991) *Biología del arte y de la creatividad*. Barcelona, S.D.M. de Ediciones.

MURDOCH, Douglas & BARKER, Philip (1991) *Basic Behaviour Therapy*. London, Blackwell Scientific Publications.

MURDOCK, Nancy L. (2009) “Feminist therapy”. En Murdock, Nancy L., *Theories of counseling and psychotherapy: A case approach*, pp. 376-404. Boston, Pearson.

NAVRATIL, Leo (1972) *Esquizofrenia y arte*. Barcelona, Seix Barral.

NAUMBURG, Margaret (1973) *An Introduction in Art Therapy: Studies of the "free" art expression of behavior problem children and adolescents as a means of diagnosis and therapy*. New York, Teachers College Press.

NEVES, Sofia y NOGUEIRA, Conceição (2003) “A psicologia feminista e a violência contra as mulheres na intimidade: a (re)construção dos espaços terapêuticos”. En *Psicologia & Sociedade, Psicol. Soc.* vol. 15 n.º 2. Porto Alegre.

NEVES, Sofia y NOGUEIRA, Conceição (2004) “Terapias feministas, intervenção psicológica e violências na intimidade: Uma lectura feminista crítica”. En *Psychologica*, n.º 36, pp. 15-32.

NICHOLSON, Linda (2003) “La interpretación del concepto género”. En Tubert, Silvia (ed.) *Del sexo al género: Los equívocos de un concepto*, pp. 47-81. Madrid, Cátedra

NOCHLIN, Linda (1^a ed. 1971) “Why Have There Been No Great Women Artists?”. En Nochlin, Linda (1989) *Women, Art and Power: And Other Essays*. Boulder (Colorado)/Oxford, Icon.

NORTHROP, Christiane (2000) *Cuerpo de mujer, sabiduría de mujer. Una guía para la salud física y emocional*. Madrid, Círculo de Lectores.

NORWOOD, Robin (1986) *Las mujeres que aman demasiado*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor.

NOVAES, Maria Helena (1973) *Psicología de la aptitud creadora*. Buenos Aires, Kapelusz.

O'HAGAN, Sean (2005) "Tales of the unsuspecting". En *The Observer*, 16 october 2005.

Disponible en web:

<http://www.guardian.co.uk/culture/2005/oct/16/art>

OAKLANDER, Violet (2010) *Ventanas a nuestros niños. Terapia gestáltica para niños y adolescentes*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos.

OBIOLS, Guillermo y DI SEGNI, Silvia (2009) *Adolescencia, posmodernidad y escuela. La crisis de la enseñanza media*. Madrid, Editorial CEP.

OJEDA, Marina y SERRANO, Ana (2008) "Una visión sobre la violencia de género". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 03*, pp. 157-164. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.

OLMEDA, Amparo y FRUTOS, Isabel (2001) *Teoría y análisis de género. Guía metodológica para trabajar con grupos*. Madrid, Mujeres Jóvenes.

OMENAT, Montse (2006) "Arteterapia con mujeres que han sufrido violencia de género: valor y uso del objeto artístico". En Coll, Francisco J. (coord.), *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*, pp. 225-261. Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

OMENAT, Montse (2006) "Arteterapia: Una experiencia de grupos de apoyo a mujeres: Intervención realizada en una Asociación de alcohólicos rehabilitados". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 01*, pp. 137-148. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.

OMS, Fundación Victorian para la Promoción de la Salud y Universidad de Melbourne (2004) *Promoción de la Salud Mental. Conceptos. Evidencia Emergente. Práctica*. Ginebra. ISBN 92 4 1591595 – (NLM clasificación: WM 31.5)

ORMEZZANO, Graciela (org.) (2011) *Educación con arteterapia: propuestas e desafíos*. Rio de Janeiro, Wak editora.

ORTEGA, Félix [et al.] (1993) *La flotante identidad sexual. La construcción del género en la vida cotidiana de la juventud*. Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas y Universidad Complutense de Madrid.

ORTIZ, Teresa (2002) "El papel del género en la construcción histórica del conocimiento científico sobre la mujer". En Ramos, Elvira (ed.) *La salud de las mujeres: hacia la igualdad de género en salud*, pp. 29-41. Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales/Instituto de la Mujer.

Disponible en web:

<http://www.ugr.es/~tortiz/Genero%20y%20androcentrismo.PDF>

OSBORNE, Raquel (2009) *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona, Bellaterra.

OVALLE, Ricardo [et al.] (1998) *Remedios Varo: Catálogo Razonado*. México D.F., Ediciones Era.

PABLO, Flora de (2007). "Decir que la mujer es ansiosa o depresiva es un estereotipo". En *El País*, 9 de junio, p. 30.

PAÍN, Sara y JARREAU, Gladys (1995) *Una psicoterapia para el arte. Teoría y técnica*. Buenos Aires, Nueva Visión.

PALACIOS, Santiago (1999). *Cuerpo de mujer. Guía completa de la salud femenina*. Madrid: Temas de Hoy.

PARKINSON, Lois (2002) "Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo". En Vanden, K. y Van Delden, M., *Foro Hispánico N° 22: El laberinto de la solidaridad. Cultura y política en México (1910-2000)*, pp. 57-87. México D.F., Rodopi.

Disponible en web:

<http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/rodopi/09258620/v22n1/s5.pdf?expires=1327839667&id=66911003&titleid=6231&accname=Guest+User&checksum=038A7FDC76935BAA1BC985897D1080BF>

PARRA, César Augusto (2007) *Arte terapia como medio facilitador en la verbalización, reelaboración y alivio de las vivencias traumáticas de la niñez norte santandereana (Colombia) desde una perspectiva de cultura y poder en el marco latinoamericano*. Tesis doctoral. Directora: Virtudes Martínez Vázquez. Universidad de Granada, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.

PASTOR, Rosa (2004) "Cuerpo y género: representación e imagen corporal". En Barberá, Esther y Martínez, Isabel, *Psicología y género*, pp. 217-240. Madrid, Pearson Educación.

PAYÁN, Emilio y VILLA, Saúl (1996) *Tiempo soñado. Entrevista con Leonora Carrington*. La Jornada Semanal, 15 de diciembre.

Disponible en web:

<http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html>

PAYNE, Helen (ed.) (1993) *Handbook of Inquiry in the Arts Therapies: One River, Many Currents*. London, Jessica Kingsley Publishers.

PAZ, Octavio (1993) *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica.

PELÁEZ, M. Ángeles, LABRADOR, Francisco J. y RAICH, Rosa M^a (2005) "Prevalencia de los trastornos de la conducta alimentaria: consideraciones metodológicas". En *International Journal of Psychology and Psychological Therapy*, Vol. 5, N° 2, pp. 135-148.

PERANDONES, Eva (2011) *El videojuego en los hospitales: diseño e implementación de actividades y formación de educadores*. Tesis doctoral. Directores: Manuel Hernández Belver, Carmen Van den Eynde Collado y Noemí Ávila Valdés. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

PEREDA, Rosa M^a (1974) "Leonora Carrington, en España". En *Triunfo*. Año XXIX, n. 633 (16 nov. 1974), pp. 60-65.

Disponible en web:

<http://hdl.handle.net/10366/61147>

PEREIRA, Teresa (2009) "Acompañando a las mujeres rotas". En López, Marián y Martínez, Noemí, *Reinventar la vida. El arte como terapia*, pp. 75-97. Madrid, Eneida.

PEREIRA, Teresa (2009) "El cuerpo enclaustrado". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 04*, pp. 27-42. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.

- PÉREZ, Begoña [et al.] (2001) *Violencia doméstica y sexual en Castilla y León: prevención y protección institucional*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad y Bienestar Social. Dirección General de la Mujer e Igualdad de Oportunidades.
- PÉREZ-NEU, Carmen G. (1964) *Galería universal de mujeres*. Madrid, Editora Nacional.
- PERLS, Frederick S. (2003) *Dentro y fuera del tarro de la basura. Autobiografía*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos.
- PÉRSICO, Lucrecia (2003) *Soy una mujer maltratada*. Madrid, Libsa.
- PETTEYS, Chris (1985) *Dictionary of Women Artists. An international dictionary of women artists born before 1900*. Boston, G. K. Hall.
- PIANTONI, Carlo (1997) *Comunicación, expresión y discapacidad*. Madrid, Narcea.
- PICAZO, Glòria [et al.] (2010) *Art contemporani i educació especial = Arte contemporáneo y educación especial*. Lleida, Ajuntament de Lleida, Centre d'Art La Panera.
- PINEDO KAHLO, Isolda (2004) *Frida íntima*. Buenos Aires, Gato Azul.
- PINKOLA, Clarissa (2000) *Mujeres que corren con los lobos*. Madrid, Ediciones B.
- POLITSKY, Rosalie H. (1995) "Toward a typology of research in the creative arts therapies". En *The Arts in Psychotherapy*, 22 (4), pp. 307-314.
- POLO, Lilia (2004) *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- PONIATOWSKA, Elena (2011) *Leonora*. Barcelona, Seix Barral.
- PORQUERES, Bea (1994) *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid, horas y HORAS.
- PRATT, Mandy & WOOD, Michèle J. M. (ed.) (1998) *Art Therapy in Palliative Care: the creative response*. London and New York, Routledge.
- "Presentada en el Congreso 'Motivos para dar la talla', una campaña para frenar los trastornos alimenticios en España". En *Agencia Europa Press*, 25-05-2011.
Disponible en web:
<http://www.europapress.es/salud/noticia-presentada-congreso-motivos-dar-talla-campana-frenar-trastornos-alimenticios-espana-20110525144545.html>
- PULEO, Alicia H. (2000) *Filosofía, Género y Pensamiento crítico*. Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial de la Universidad de Valladolid.
- RABIN, Mury (2003) *Art Therapy and Eating Disorders. The Self as Significant Form*. New York, Columbia University Press.
- RAICH, Rosa M^a (2001) *Anorexia y bulimia: trastornos alimentarios*. Madrid, Pirámide.

- RAMÍREZ, Juan Antonio (2009) *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- READ, John, MOSHER, Loren R. y BENTALL, Richard P. (eds.) (2006) *Modelos de locura. Aproximaciones psicológicas, sociales y biológicas a la esquizofrenia*. Barcelona, Herder.
- REDDEMANN, Louise (2003) *La imaginación como fuerza creativa*. Barcelona, Herder.
- REES, Mair (ed.) (1998) *Drawing on difference: art therapy with people who have learning difficulties*. London and New York, Routledge.
- REISIN, Alejandro (2005) *Arteterapia: semánticas y morfologías*. Buenos Aires, El Autor.
- RENAU, M^a Dolors (2009) *La voz pública de las mujeres: Contra la "naturalidad" de la violencia, feminizar la política*. Barcelona, Icaria.
- RICO, Araceli (1987) *Frida Kahlo: Fantasía de un cuerpo herido*. México D.F., Plaza y Janés.
- RICO, Laura (2005) "Salud y arte infantil". En Hernández, Manuel, Moreno, Carmen y Nuere, Silvia (eds.), *Arte infantil en contextos contemporáneos*, pp. 139-144. Madrid, Eneida.
- RICO, Laura (2007) *Implantación del servicio de terapia a través del arte en un gran hospital: plantas de oncología y trasplantes pediátricos*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- RICO, Nieves (1996) "Violencia de género: Un problema de derechos humanos". En *Series CEPAL, Mujer y Desarrollo, N° 16*, 44 pp. Santiago de Chile, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, División de Asuntos de Género. Disponible en web: <http://www.cepal.org/publicaciones/xml/5/4345/lcl957e.pdf>
- RIESE, Renée (1994) *Magnifying mirrors: women, surrealism & partnership*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- RIGO, Catalina (2006) "Entorno natural, educación artística y arteterapia". En López, Marián (coord.), *Creación y posibilidad: Aplicaciones del arte en la integración social*, pp. 107-129. Madrid, Fundamentos.
- RIGO, Catalina (2007) "Creación artística en la adolescencia: vinculaciones terapéuticas". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 02*, pp. 247-260. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.
- RIGO, Catalina (2009) *Susy Gómez: los espacios del refugio [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.
- RIGO, Catalina (2009) *Ouka Leele: transformar el entorno [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.
- RILKE, Rainer Maria (2006) *Cartas a un joven poeta*. Madrid, Alianza Editorial.
- RÍO, María del (2006) *Creación artística y enfermedad mental*. Tesis doctoral. Directora: Marián López Fernández Cao. Universidad Complu-

tense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

RIVERA, Magnolia (2005) *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*. México D.F., Siglo XXI.

RIVERA, Sara (2001) "Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir". En *Revista Babab* N° 7.

Disponible en web:

http://www.babab.com/no07/louise_bourgeois.htm

RODRÍGUEZ, Ida (1969) *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

RODRÍGUEZ, Beatriz y POLO, Cristina (2002) "Proceso psicoterapéutico y género". Ponencia presentada en *II Symposium nacional del tratamiento de la adicción en la mujer*.

Disponible en web:

<http://www.institutospiral.com/cursos/seminarios/resumenes/Beatriz%20Rguez.htm>

RODRÍGUEZ, Jean et TROLL, Geoffroy (2004) *L'art-thérapie. Pratiques, techniques et concepts. Manuel alphabétique*. Paris, Ellébore.

RODRÍGUEZ, Jean et TROLL, Geoffroy (2004b) "Recherche". En Rodríguez, Jean et Troll, Geoffroy *L'art-thérapie. Pratiques, techniques et concepts*, pp. 269-274. Paris, Ellebore.

ROHLFS, I., [et al.] (2000) "La importancia de la perspectiva de género en las encuestas de salud". En *Gac Sanit*, 14(2), pp. 146-155.

ROHLFSEN, Sharyn (2000) *Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of Their Own*.

New Haven and London, Yale University Press.

ROIG, Montserrat (1981) *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*. Barcelona, Salvat.

ROGERS, Carl R. (2000) *El proceso de convertirse en persona*. Barcelona, Paidós.

ROMERO, Julio (2009) *Paloma Navares: mirar con otros ojos [propuesta didáctica]*. Madrid, Eneida.

ROMITO, Patrizia (2007) *Un silencio ensordecedor. La violencia ocultada contra mujeres y niños*. Madrid, Montesinos.

ROSEMONT, Penelope (ed.) (1998) *Surrealist women: an international anthology*. London, The Athlone Press.

ROSEN, David (2010) "Identification and management of eating disorders in children and adolescents". En *Pediatrics*, 2010 Dec., 126 (6), pp. 1240-53.

ROSS, Carol (2004) *Something to Draw On. Activities and Interventions using an Art Therapy Approach*. London, Jessica Kingsley Publishers.

RUBIA, Francisco J. (2007) *El sexo del cerebro. La diferencia fundamental entre hombres y mujeres*. Madrid, Temas de Hoy.

RUBIN, Gayle (1986) "El tráfico de mujeres: Notas sobre la «economía política» del sexo". En *Nueva Antropología Vol. VIII, N° 30*, México D.F. (Título original: "The traffic in women: notes on the «political economy» of sex", publicado en 1975).

Disponible en web:

<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/30/cnt/cnt7.pdf>

RUBIN, Judith Aron (ed.) (2001) *Approaches to art therapy: theory and technique*. Hove, Brunner-Routledge.

RUIDO, María (2002) *Ana Mendieta*. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

RUIZ, Emma (1998) "Subjetividad femenina". En *Espiral, septiembre-diciembre, año/vol. V, N° 13*, pp. 143-160. Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara.

Disponible en web:

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13851306#>

RUIZ, Lidia (2010) "Prevención de trastornos de alimentación en alumnado de E.S.O.". En *Revista Digital CSI-F Andalucía, N° 29, abril 2010*.

Disponible en web:

http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_29/LIDIA%20RUIZ%20TRIVINO_1.pdf

SABBATINO, Mary (1996a) "Ana Mendieta: La identidad y la serie *Siluetas*". En VV.AA., *Ana Mendieta*, pp. 135-166. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].

SABBATINO, Mary (1996b) "Ana Mendieta; serie *Siluetas*: Orígenes e influencias". En Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, pp. 94-101. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

SABUCEDO, J. Manuel y SANMARTÍN, José (eds.) (2007) *Los escenarios de la violencia*. Barcelona, Ariel.

SÁEZ, Carmen (1986) "Grupos de terapia de orientación feminista para amas de casa con depresión". en *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiquiatría Vol. VI. N° 16*, pp. 57-68.

Disponible en web:

<http://documentacion.aen.es/pdf/revista-aen/1986/revista-16/05-grupos-de-terapia-de-orientacion-feminista-para-amas-de-casa-con-depresion.pdf>

SÁEZ, Carmen (1988) *Sobre mujer y salud mental*. Barcelona, LaSal, edicions de les dones.

SALINAS, Dolores (1996) *La construcción social de la identidad sexual de la mujer, un análisis multirrepresentativo*. Tesis doctoral. Director: Emilio Lamo de Espinosa Michels de Campourcin. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Sociología, Departamento de Teoría Sociológica.

SALMERÓN, Julia (2002) *Leonora Carrington*. Madrid, Ediciones del Orto.

SAMUELS, Michael y ROCKWOOD, Mary (2000) *Creatividad curativa: cómo desarrollar nuestra creatividad oculta para curarnos y curar a otros*. Buenos Aires, Javier Vergara.

SÁNCHEZ, Iván (2003) "Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois". En *Arte, individuo y sociedad, N° 15*, pp. 117-134. Madrid, Universidad Complutense.

SÁNCHEZ, Pilar (coord.) (2005) *Estilos de personalidad, mujer y salud: Análisis de las variables psicológicas diferenciales de mujeres en contexto rural/urbano y de mujeres víctimas de malos tratos*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Secretaría

General de Políticas de Igualdad, Instituto de la Mujer.

SÁNCHEZ, Pilar (2011) "Género y salud". En Fernández, A. y López, M. (coords.), *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*, pp. 71-90. Madrid, Fundamentos.

SANDBLON, Philip (1995) *Enfermedad y creación: cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

SANDLE, Doug (ed.) (1998) *Development and Diversity: new Applications in Art Therapy*. London, Free Association Books.

SANTAMARÍA, Ana, MARTÍNEZ-TOLEDANO, Balti y ESPINOSA, María (1988) *La prostitución de las mujeres*. Madrid, Instituto de la Mujer.

SANTANA, Thermilza Cristina (1996) "Grupo de mulheres: uma perspectiva feminista na terapia sexual". En *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, vol. 7, nº 1, pp. 43-51. Rio de Janeiro.

SAU, Victoria (1993) *Ser mujer, el fin de una imagen tradicional*. Barcelona, Icaria.

SAU, Victoria (2004) "Psicología y feminismo(s)". En Barberá, Esther y Martínez, Isabel, *Psicología y género*, pp. 107-118. Madrid, Pearson Educación.

SCANIO, Elsa (2004) *Arteterapia. Por una clínica en zona de arte*. Buenos Aires, Lumen.

SCHAUVERIEN, Joy (1995) *Desire and the Female Therapist. Engendered*

gazes in Psychotherapy and Art Therapy. London and New York, Routledge.

SCHAUVERIEN, Joy (1999) *The revealing image: analytical art psychotherapy in theory and practice*. London, Jessica Kingsley.

SCHICKENDANTZ, Carlos (ed.) (2006) *Mujeres, identidad y ciudadanía: Reflexiones sobre género y sexualidad*. Córdoba (Argentina), Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.

SCHWANDT, Thomas (1994) "Constructivist, Interpretativist Approaches to Human Inquiry". En Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) *Handbook of Qualitative Research*, pp.118-137. London, Sage.

SCOTT, Joan W. (1990) "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Amelang, James S. y Nash, Mary (eds.) *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, pp. 23-58. Valencia, Alfons el Magnànim.

SEGAL, David (2005) "Double exposure". En *The Washington Post*, may 12, 2005.

Disponible en web:
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html>

SERRANO, Amparo (2000) *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona, Plaza & Janés.

SILVER, Rawley A. (1978) *Developing cognitive and creative skills through art: programs for children with communication disorders or learning disabilities*. Baltimore, University Park Press.

- SIMON, Rita M. (1997) *Symbolic Images in Art As Therapy*. London, Routledge.
- SKAIFE, Sally & HUET, Val (ed.) (1998) *Art psychotherapy groups: between pictures and words*. London and New York, Routledge.
- SLATKIN, Wendy (1985) *Women artists in history: from antiquity to the 20th century*. New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- SORIN, Mónica y GYSIN, Mercedes (comp.) (2011) *El arte y la persona. Arteterapia: esa hierbita verde*. Barcelona, Ispa Edicions.
- SOTO, Moira (2004) "Resentida solitaria y genial". En *Revista Página 12, suplemento Las 12*. Buenos Aires, Editorial La Página.
Disponible en web:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1588-2004-11-19.html>
- SPEISER, Phillip (2004) "Artists, Arts Educators, and Arts Therapists as Researchers". En *The Journal of Pedagogy, Pluralism and Practice*, 9, pp. 1-4.
Disponible en web:
<http://www.lesley.edu/journals/jppp/9/speisser%20intro%20final.html>
- SPERO, Nancy (1992) "Tras el rastro de Ana Mendieta". En Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, pp. 93-94. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.
- STEVENS, Barry (2003) *No empujes el río (porque fluye solo)*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos.
- STURDIVANT, S. (1980) *Therapy with women. A Feminist Philosophy of Treatment*. New York, Springer Publishing Co.
- SUDRES, Jean-Luc, ROUX, Guy et LAHARIE, Muriel (coords.) (2003) *Humeurs et pratiques d'art-thérapie*. Paris, L'Harmattan.
- SUSAETA, Paula (coord.) (2009) *Lisette Model*. Madrid, Fundación Mapfre; Instituto de Cultura.
- TAHUA, José Luis (comp.) (2009) *Aportes para una construcción de identidad*. Tunja, UPTC.
- TAILLEFER, Lidia (ed.) (2008) *Orígenes del feminismo. Textos ingleses de los siglos XVI-XVIII*. Madrid, Narcea.
- TAYLOR, Charles (1996) *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona, Paidós.
- TIBOL, Raquel (1990) *Frida Kahlo. Una vida abierta*. México D.F., Oasis.
- TORO, Josep (2003) *El cuerpo como delito. Anorexia, bulimia, cultura y sociedad*. Barcelona, Ariel.
- TRIAS, Gloria (dir.) (2002) *Musicoterapia y arteterapia en las enfermedades neurodegenerativas*. Barcelona, Fundación "la Caixa".
- TUBERT, Silvia (ed.) (2003) *Del sexo al género: Los equívocos de un concepto*. Madrid, Cátedra.
- UGALDE, Nadia y CORONEL, Juan Rafael (2004) *Frida Kahlo*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM. [Catálogo].
- ULMAN, Elinor & DACHINGER, Penny (ed.) (1996) *Art therapy in theory and practice*. New York, Magnolia Street.
- VALDÉS, Zoé (2007) *La cazadora de astros*. Madrid, Plaza Janés.

- VALLS-LLOBET, Carme (2006) *Mujeres invisibles*. Barcelona, Random House Mondadori.
- VALLS-LLOBET, Carme (2009) *Mujeres, salud y poder*. Madrid, Cátedra.
- VAN RIPER, Frank (2003) "A troubled genius frozen me". En *The Washington Post*, oct. 30, 2003.
Disponible en web:
<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/031030.htm>
- VARO, Beatriz (1990) *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. México/Madrid/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- VARO, Remedios [Hälikcio von Fuhrängschmidt] (1970) *De Homo Rodans*. México D.F., Calli-Nova.
- VARO, Remedios (1994) *Cartas, sueños y otros textos*. México, D.F., Ediciones Era.
- VASSILIADOU, Maria (2001) *La expresión artística como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arte y esquizofrenia*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- VIDAURRE, Carmen (2001) "La exploración de las fuentes de la luz: Remedios Varo". En *Revista Clío*, N° 20.
Disponible en web:
<http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/RemediosVaroarticulo.htm>
- VILLAMARÍN, Elena (2005) *Intervención artística en el medio penitenciario: «el arte como reinserción social»*. Tesis doctoral. Director: Manuel Hernández Belver. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- VILLEGAS, Gladys (2000) "Mujeres y surrealismo". En López, Marián (coord.), *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*, pp. 87-105. Madrid, Narcea.
- VILLEGAS, Gladys (2001) *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas: una perspectiva no androcéntrica*. Tesis doctoral. Directora: Marián López Fernández Cao. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- VINAGRADOW, Sofia and YALOM, Irvin (1989) *Group Psychotherapy*. Washington, American Psychiatric Press.
- VIOLI, Patrizia (1991) *El infinito singular*. Madrid, Cátedra.
- VISO, Olga (2004) *Ana Mendieta: Earth Body*. Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. [Catálogo].
- VISO, Olga (2008) *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*. Munich, Prestel. [Catálogo].
- VV.AA. (1984) *Diane Arbus: Magazine Works*. New York, Aperture. [Catálogo].
- VV.AA. (1986) *Diane Arbus*. Barcelona, Fundación Caja de Pensiones. [Catálogo].

- VV.AA. (1987a) *Council of Europe: Coloquio sobre la violencia en el seno de la familia*. Estrasburgo, 25-27 noviembre 1987.
- VV.AA. (1987b) *La Femme et le Surréalisme*. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. [Catálogo].
- VV.AA. (1989) *Remedios Varo*. Madrid, Fundación Banco Exterior. [Catálogo].
- VV.AA. (1990) *La mujer en México: Women in Mexico*. México D.F., Centro Cultural / Arte Contemporáneo (México). [Catálogo].
- VV.AA. (1991a) *Louise Bourgeois*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. [Catálogo].
- VV.AA. (1991b) *Remedios Varo: arte y literatura*. Teruel, Museo de Teruel/Diputación Provincial de Teruel. [Catálogo].
- VV.AA. (1993a) *Ana Mendieta: A Book of Works*. Miami Beach, Grassfield Press. [Catálogo].
- VV.AA. (1993b) *Louise Bourgeois: The Locus of Memory. Works 1982-1993*. New York, The Brooklyn Museum. [Catálogo].
- VV.AA. (1993c) *Regards de femmes: Europalia'93*. Liège (Belgium), Musée des Beaux-Arts. Bruxelles, Foundation Europalia International. [Catálogo].
- VV.AA. (1994a) *El surrealismo en España*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Catálogo].
- VV.AA. (1994b) *Leonora Carrington: Una retrospectiva*. Monterrey (México), Museo de Arte Contemporáneo. [Catálogo].
- VV.AA. (1995) *Escultura de Louise Bourgeois: La elegancia de la ironía*. México D.F., Museo de arte contemporáneo de Monterrey (MARCO). [Catálogo].
- VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès. [Catálogo].
- VV.AA. (1997a) *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. New York, Aperture Foundation Books. [Catálogo].
- VV.AA. (1997b) *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*. Milan, Fondazione Prada. [Catálogo].
- VV.AA. (1997c) *Louise Bourgeois: Oeuvres récentes/Recent works*. Bordeaux, CapcMusée d'art contemporain; London, Serpentine Gallery. [Catálogo].
- VV.AA. (1997d) *Remedios Varo, 1908-1963*. México D.F., Museo de Arte Moderno. [Catálogo].
- VV.AA. (1998) *Femenino, Plural: Arte de mujeres al borde del tercer milenio*. Valencia, Generalitat de Valencia. [Catálogo].
- VV.AA. (1999a) *Fuera de orden: Mujeres de la vanguardia española: María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo*. Madrid, Fundación Cultural Maphre Vida. [Catálogo].
- VV.AA. (1999b) *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa. [Catálogo].
- VV.AA. (2002) *Louise Bourgeois: The early work*. Urbana-Champaign,

- Illinois, Kranner Art Museum. [Catálogo].
- VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*. New York, Random House. [Catálogo].
- VV.AA. (2004a) *Complejo Socio-sanitario Hospital Provincial Guadajajara: Memoria años 2002-2003*.
- VV.AA. (2004b) *La grande parade: portrait de l'artiste en clown*. Ottawa (Canada), Musée des beaux-arts du Canada en collaboration avec les Éditions Gallimard, Paris. [Catálogo].
- VV.AA. (2004c) *Tejiendo el tiempo*. Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. [Catálogo].
- VV.AA. (2005a) *Arbus, Model, Strömholm: Moderna Museet, Stockholm, 1.10.2005 - 15.1.2006*. Gottingen, Steidl. [Catálogo].
- VV.AA. (2005b) *Louise Bourgeois. Repairs in the sky*. Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró. [Catálogo].
- VV.AA. (2006a) *Louise Bourgeois: La famille*. Köln, Walther König. [Catálogo].
- VV.AA. (2006b) *The magic of Remedios Varo*. Washington, National Museum of Women in the Arts. [Catálogo].
- VV.AA. (2007a) *Frida Kahlo*. México D.F., Landucci-Océano. [Catálogo].
- VV.AA. (2007b) *La sage femme*. Murcia, Región de Murcia/Espacio AV. [Catálogo].
- VV.AA. (2007c) *Louise Bourgeois*. London, Tate Publishing. [Catálogo].
- VV.AA. (2008a) *Coleccionar el mundo: seis fotógrafos norteamericanos: Colecciones Fundación Mapfre, Adquisiciones 2008*. Madrid, Fundación Mapfre. [Catálogo].
- VV.AA. (2008b) *Leonora Carrington, la mariée du vent*. Paris, Gallimard. [Catálogo].
- VV.AA. (2008c) *Leonora Carrington. What She Might Be*. Dallas, Dallas Museum of Art. [Catálogo].
- VV.AA. (2008d) *Louise Bourgeois*. Paris, Éditions du Centre Pompidou. [Catálogo].
- VV.AA. (2008e) *Louise Bourgeois per Capodimonte*. Napoli, Electa. [Catálogo].
- VV.AA. (2009) *Lisette Model*. Madrid, Fundación Maphre. [Catálogo].
- VV.AA. (2010a) *Louise Bourgeois: Mother and child*. Skärhamn (Sweden), Nordiska akvarellmuseet. [Catálogo].
- VV.AA. (2010b) *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. London, Lund Humphries; Chichester, in association with Pallant House Gallery. [Catálogo].
- VV.AA. (2011) "Trastornos alimentarios. Los T.C.A. como síntoma de trastornos psicológicos. Sanar el interior para recuperar el deseo de comer". En *Revista Fundación Nisa*, N^o 56, pp. 14-15.
- WALKER, Leonore (1979) *The battered woman*. New York, Harper & Row.

WALKER, Lenore E. A. (1990) "A Feminist Therapist Reviews the Case." En Cantor, Dorothy, *Women As Therapists*. Citado en Mahaney, Elizabeth (2008), "Theory and techniques of Feminist Therapy".

Disponible en web:

<http://www.articlesbase.com/mental-health-articles/theory-and-techniques-of-feminist-therapy-561266.html>

WALLER, Diane (1999) *Group interactive art therapy: its use in training and treatment*. London and New York, Routledge.

WALLER, Diane & MAHONY, Jacky (eds.) (1999) *Treatment of addiction: current issues for arts therapies*. London, Routledge.

WALLER, Diane & GILROY, Andrea (ed.) (2000). *Art therapy: a handbook*. Buckingham, Open University Press.

WALTERS, Marianne [et al.] (1996) *La red invisible. Pautas vinculadas al género en las relaciones familiares*. Barcelona, Paidós.

WEISER, Judy (1999) *PhotoTherapy Techniques. Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*. Vancouver, PhotoTherapy Centre Publishers.

WIDMER, Katharina (2006) *Pintura-terapia gestáltica: Imágenes del alma*. Madrid, Mandala Ediciones.

WILBER, Ken (2005) *Sexo, ecología, espiritualidad. El alma de la evolución*. Madrid, Gaia.

WILBER, Ken (2005) *Breve historia de todas las cosas*. Barcelona, Kairós.

WILLIAMS, Helen (2005) "Diane Arbus: Revelations".

Disponible en web:

<http://www.helenwilliams.org/MAPS/Diane%20Arbus.htm>

XENAKIS, Mâkhi (2008) *L'aveugle Guidant l'aveugle*. Arles, Actes Sud/Galerie Lelong.

YALOM, Irvin D. (2000) *Psicoterapia existencial y terapia de grupo*. Barcelona, Paidós.

ZAMORA, Martha (1987) *Frida. El pincel de la angustia*. México D.F., Martha Zamora.

ZEGHER, M. Catherine de (ed.) (1996) *Inside the visible: An elliptical traverse of 20th Century art, in, of, and from the feminine*. Kortrijk; Boston, The Kanaal Art Foundation; The Institute of Contemporary Art. [Catálogo].

ZURBANO, Amaia (2007) *El arte como mediador entre el artista y el trauma: Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. Tesis doctoral. Directora: Elena Mendizábal Egialde. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.

RELACIÓN DE FIGURAS

F

Figuras

RELACIÓN DE FIGURAS

PORTADA

- Figura 1. *Edipo (Detalle: Esfinge)*. Louise Bourgeois. 2003
Tela, acero inoxidable, madera, cristal: diez elementos. 177.8 x 182.9 x 91.4 cm.
Fotografía: Christopher Burke.
Disponible en web:
http://www.soledadlorenzo.com/artistas/bourgeois_tapies_2011/es/works/22.html

CAPÍTULO 3. CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD FEM.

- Figura 1. *Sex similarities and differences and the impact of society on gender. Encyclopedia of Women and gender*. Kite, 2001, cit. en Barberá, Ester y Martínez Benlloch, Isabel (coords.) (2004) *Psicología y género*, p. 63. Madrid, Pearson Educación.
- Figura 2. Los dos polos entre los que se sitúa el “continuum” de posibilidades de construcción de la identidad de los grupos humanos. Hernando, Almudena (ed.) (2000) *La construcción de la subjetividad femenina*, p. 117. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Asociación Cultural Al-Mudayna.

CAPÍTULO 4. PERSPECTIVA FEMINISTA EN ARTETERAPIA

- Figura 1. Esperanza de vida al nacer, 1995. Tomado de Soubbotina, T. P. (2004). *Beyond Economic Growth. An Introduction to Sustainable Development Second Edition*. World Bank. Sánchez, M^a del Pilar (2011). En Fernández, A. y López, M. (coords.) *Contar con el cuerpo*, p. 78. Madrid, Fundamentos.
- Figura 2. Causas principales de la carga de morbilidad para hombres y mujeres en todo el mundo, 2002. Sánchez, M^a del Pilar (2011). En Fernández, A. y López, M. (coords.) *Contar con el cuerpo*, p. 78. Madrid, Fundamentos.
- Figura 3. Porcentaje de tipos de enfermedades en hombres y mujeres adultos entre 15-44 años en los países en desarrollo, 2000. Sánchez, M^a del Pilar (2011). En

Fernández, A. y López, M. (coords.) *Contar con el cuerpo*, p. 79. Madrid, Fundamentos.

- Figura 4. Ejemplos de morbilidad diferencial. Tomado del *Annual Report*, 2005, de la International Women's Health Coalition. Sánchez, M^a del Pilar (2011). En Fernández, A. y López, M. (coords.) *Contar con el cuerpo*, p. 81. Madrid, Fundamentos.

CAPÍTULO 5. ALGUNAS MUJERES ARTISTAS QUE HAN UTILIZADO...

- Figura 1. Fotografía de Diane Arbus impartiendo clase en *The Rhode Island School of Design* por Stephen Frank en 1970.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 208. New York, Random House. [Catálogo].
Disponible en web:
<http://sindromecoleccionista.blogspot.com/2011/03/diane-arbus-la-fotografa-inquietante.html>
- Figura 2. *Diane's 5x7 double self-portrait with her infant daughter, Doon*, 1945. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 130. New York, Random House. [Catálogo].
Disponible en web:
<http://aldomine.blogspot.com/2010/06/suicidios-ejemplares-2-diane-arbus.html>
- Figura 3. *Coney Island Bather* (Bañista de Coney Island), Nueva York, c. 1939-1941. Lisette Model. Gelatina de plata, copia de época. Colecciones Fundación Maphre, Madrid.
Susaeta, Paula (coord.) (2009) *Lisette Model*, p. 23. Madrid, Fundación Mapfre; Instituto de Cultura.
Disponible en web: http://www.arte.go.it/eventi/2008/e_2696.htm
- Figura 4. *Self-Portrait* (Autorretrato), c. 1975. National Gallery of Canada, Ottawa. Lisette Model.
Susaeta, Paula (coord.) (2009) *Lisette Model*, p. 28. Madrid, Fundación Mapfre; Instituto de Cultura.
Disponible en web:
<http://www.exposicionesmapfrearte.com/lisette-model/>
- Figura 5. *Miss Cora Pratt, the Counterfeit Lady*. Diane Arbus.
VV.AA. (1984) *Diane Arbus: Magazine Works*, p. 21. New York, Aperture. [Catálogo].
Disponible en web:
<http://devorahmacdonald.blogspot.com/2010/08/magical-photography-of-diane-arbus.html>
- Figura 6. *Child with a toy hand grenade in Central Park*, N.Y.C. 1962. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, pp. 104-105. New York, Random House. [Catálogo].
Disponible en web:
<http://devorahmacdonald.blogspot.com/2010/08/magical-photography-of-diane-arbus.html>

- Figura 7. *A family one evening in a nudist camp*, Pa. 1965. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 295. New York, Random House.
[Catálogo].
Disponible en web: <http://squarehillart.com/2010/10/24/diane-arbus-3-10/>
- Figura 8. *Puerto Rican woman with a beauty mark*, N.Y.C. 1965. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 84. New York, Random House.
[Catálogo].
Disponible en web: <http://paulagortazar.blogspot.com/p/analysis-of-role-of-identification-in.html>
- Figura 9. *A young man in curlers at home on West 20th Street*, N.Y.C. 1966. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, pp. 46-47. New York, Random House.
[Catálogo].
Disponible en web: <http://squarehillart.com/2010/10/24/diane-arbus-3-10/>
- Figura 10. *Identical twins, Roselle*, N.J. 1967. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 265. New York, Random House.
[Catálogo].
Disponible en web: <http://kkbb.tv/?p=5864>
- Figura 11. *Woman with pearl necklace and earrings*, N.Y.C. 1967. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 185. New York, Random House.
[Catálogo].
Disponible en web:
http://pedigreetalks.blogspot.com/2010_11_01_archive.html
- Figura 12. *A naked man being a woman*, N.Y.C. 1968. Diane Arbus.
VV.AA. (1997) *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, p. 133. New York, Aperture Foundation Books. [Catálogo].
Disponible en web:
<http://deadwildcat.tumblr.com/post/4634158806/tissie-diane-arbus-a-naked-man-being-a-woman>
- Figura 13. *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx*, N.Y. 1970. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, pp. 300-301. New York, Random House. [Catálogo].
Disponible en web:
<http://devorahmacdonald.blogspot.com/2010/08/magical-photography-of-diane-arbus.html>
- Figura 14. *Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade*, N.Y.C. 1967. Diane Arbus.
VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 87. New York, Random House.
[Catálogo].
Disponible en web: <http://www.fotolog.com/itodei/18341096>
- Figura 15. *Untitled (I)* 1970-71. Diane Arbus.
VV.AA. (1997) *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, p. 63. New York, Aperture Foundation Books. [Catálogo].
Disponible en web:
http://www.andreadicastro.com/academia/Fotografia/histfoto/SXX/1923_1971_Diane_Arbus/diane_arbus.html
- Figura 16. *Teenage couple on Hudson Street*, N.Y.C. 1963. Diane Arbus.

VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 102. New York, Random House. [Catálogo].

Disponible en web:

<http://devorahmacdonald.blogspot.com/2010/08/magical-photography-of-diane-arbus.html>

Figura 17. *Untitled (6)* 1970-71. Diane Arbus.

VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 115. New York, Random House. [Catálogo].

Disponible en web:

http://www.andreadicastro.com/academia/Fotografia/histfoto/SXX/1923_1971_Diane_Arbus/diane_arbus.html

Figura 18. *Triplets in their bedroom*, N.J. 1963. Diane Arbus.

VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 85. New York, Random House. [Catálogo].

Disponible en web: <http://www.mutualart.com/Artwork/Triplets-in-their-bedroom--N-J--1963/5D6161858A5713EE>

Figura 19. *Contact Sheet #4539 of three different sets of identical twins. Diane Arbus. The check marks on the bottom center frame and top right frame were probably made by Diane in contemplation of giving a print to the subjects, although it is not clear whether she did so. The image she printed of Identical twins, Roselle, N.J., #14, is upside down, second from the bottom at left. On the December II page of her appointment book, she writes: great girl twins. Ren eyes (a reference to her sister, Renée) and in a notebook (Nº 26) on the same subject, "Wonderful Renée twins".*

VV.AA. (2003) *Diane Arbus: Revelations*, p. 182. New York, Random House. [Catálogo].

Figura 20. Las gemelas Cathleen Mulcahy y Colleen Yorke fotografiadas en 2005 por Helayne Seidman. The Washington Post.

Disponible en web: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052_3.html

Figura 21. Louise Bourgeois fotografiada por Annie Leibovitz. Leibovitz, Annie & Sontag, Susan (1999) *Women*. New York, Hardcover, Random House. [Catálogo].

Disponible en web:

<http://www.nytimes.com/library/photos/leibovitz/bourgeois.html>

Figura 22. Louise Bourgeois fotografiada por su padre en el jardín de Choisy-le-Roi hacia 1916.

Xenakis, Mâkhi (2008) *Louise Bourgeois: L'aveugle Guidant l'aveugle*, p. 14. Arles, Actes Sud/Galerie Lelong

Disponible en web:

<http://www.palaisdetokyo.com/fr/presse/archives.html>

Figura 23. *Reparation (Reparación)*. Louise Bourgeois. Óleo sobre lienzo, 1938-40. 76.2 x 50.8 cm. Fotógrafo: Christopher Burke.

Bernardac, Marie-Laure (2006) *Louise Bourgeois*, p. 3. Paris, Flammarion.

Figura 24. *He disappeared into complete silence (Desapareció en completo silencio)*. Plate 1 (Lámina 1). 1947. Louise Bourgeois. Serie de 9 grabados con texto. Página doble extendida 25.4 x 35.6 cm. Colección de la artista.

VV.AA. (2002) *Louise Bourgeois: The early work*, pp. 54-55. Urbana-Champaign, Illinois, Kranner Art Museum. [Catálogo].

Disponible en web: <http://danajeri.com/wordpress/?p=62>

- Figura 25. *Needle woman (Mujer aguja)*. Louise Bourgeois. Bronce pintado de blanco. 1947-49. 143.5 x 30.5 x 30.5 cm. Colección de la artista. (The early work, p. 77) Disponible en web: <http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/images-clips/22/>
- Figura 26. *The Destruction of the Father (La Destrucción del Padre)*. 1974. Louise Bourgeois. Yeso, látex, madera y tela. 237.8 x 363.3 x 248.7 cm. Disponible en web: http://www.artinfo.com/news/enlarged_image/25627/56092/
- Figura 27. *The Destruction of the Father (La Destrucción del Padre)*. 1974. Louise Bourgeois. Yeso, látex, madera y tela. 237.8 x 363.3 x 248.7 cm. Disponible en web: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/louisebourgeois/rooms/room06.shtm>
- Figura 28. Gert Schiff en la performance *A banquet/A Fashion Show of Body Parts (Un banquete/Un desfile de modas de partes del cuerpo)*, celebrada en la Hamilton Gallery of Contemporary Art de Nueva York en 1978. Mayayo, Patricia (2002) *Louise Bourgeois*, p. 45. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea. Disponible en web: <http://www.akimbo.ca/akimblog/?id=238>
- Figura 29. "Costume for *A Banquet*" ("Traje para *Un banquete*"). 1978, Louise Bourgeois. Látex. Approx. 132 x 96.5 x 12.7 cm. Disponible en web: <http://www.cc.ncu.edu.tw/~sctseng/ContemporaryArt/BodyImage/0001.htm>
- Figura 30. Louise Bourgeois con su obra *Fillette*, 1982. Fotografía: Robert Mapplethorpe. Bernardac, Marie-Laure (2006) *Louise Bourgeois*, p. 50. Paris, Flammarion. Disponible en web: http://www.masters-of-photography.com/M/mapplethorpe/mapplethorpe_bourgeois_full.html
- Figura 31. "Cell (Choisy)". 1990-93. Louise Bourgeois. Colección Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto. Fotografía: Marcus Leith. Disponible en web: <http://www.wsws.org/articles/2009/jan2009/bour-j14.shtml>
- Figura 32. "Maman" ("Mamá"). 1999. Louise Bourgeois. Exterior de la National Gallery of Canada, Ottawa. Disponible en web: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=101000>
- Figura 33. *Obese Bulimic Anorexic (Obesa bulímica anoréxica)* (detalle). 2001. Louise Bourgeois. Tejido, acero inoxidable, aluminio, vidrio, Madera y plomo. 24 x 48 x 14 1/2 pulgadas. Disponible en web: <http://artcritical.com/blurbs/EGBourgeois.htm>
- Figura 34. *Femme Couteau (Mujer cuchillo)*. 1982. Louise Bourgeois. Colección Ellen Kern, Nueva York. Disponible en web: http://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10_detail.asp?picnum=29

- Figura 35. *Femme-maison (Mujer-casa)*. 1947. Louise Bourgeois. Tinta y gouache sobre papel. 31,1 x 23,4 cm. Anthony Fisher Collection, New York.
Bernardac, Marie-Laure (2006) *Louise Bourgeois*, p. 67. Paris, Flammarion
Disponible en web:
http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/artmarketwatch/9-11-07_detail.asp?picnum=4
- Figura 36. *Femmes-maison (Mujeres-casa)*. 1946-47 (primera y tercera), 1945-47 (segunda). Louise Bourgeois. Óleo y tinta sobre lienzo. 91,4 x 35,5 cm. John D. Kahlbetzer Collection, New York (primera y tercera), Agnes Gund Collection, New York (segunda).
Bernardac, Marie-Laure (2006) *Louise Bourgeois*, pp. 4-5. Paris, Flammarion
Disponible en web:
<http://newsulpture.wordpress.com/2011/01/22/francesca-woodman-victoria-miro-gallery/>
- Figura 37. *Femme-maison (Mujer-casa)*. 1946-47. Louise Bourgeois. Tinta sobre papel. Ella Fostay Collection, New York. 23,2 x 9,2 cm.
Disponible en web:
<http://consumiblesynegociables.blogspot.com/2009/10/las-mujeres-casa-de-louise-bourgeois.html>
- Figura 38. *Personnages (Personajes)*, 1940s-50s. Louise Bourgeois. Centre Pompidou, Paris, Exposition 5 mars-2 juin 2008.
Disponible en web:
<http://www.exporevue.com/magazine/fr/bourgeois.html>
- Figura 39. *The Lair (La guarida)*. 1962. Louise Bourgeois. Yeso.
Courtesy Cheim & Read, Galerie Karsten Greve and Galerie Hauser & Wirth © Louise Bourgeois Photo: Christopher Burke
Disponible en web:
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/louisebourgeois/rooms/room05.shtm>
- Figura 40. *Red Rooms (Cuartos rojos)*. 1994. Louise Bourgeois. Instalación.
VV.AA. (1999) *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa. [Catálogo]. Nº 66 catálogo.
- Figura 41. *Red Room (Parents) (Cuarto rojo [padres])*. 1994. Louise Bourgeois. Materiales diversos. 247.6 x 426.7 x 424.1 cm. Colección Hauser & Wirth, St. Gallen, Suiza.
VV.AA. (1999) *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa. [Catálogo]. Nº 68 catálogo.
Disponible en web:
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources//ENS-bourgeois-EN//popup10.html>
- Figura 42. *Red Room (Child) (Cuarto rojo [niño])*. 1994. Louise Bourgeois. Materiales diversos. 210.8 x 353 x 274.3 cm. Colección Musée d'Art Contemporain de Montreal.
VV.AA. (1999) *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa. [Catálogo]. Nº 67 catálogo.
Disponible en web:
http://www.artknowledgenews.com/Louise_Bourgeois_Pioneering.html

- Figura 43. *Spider (Araña)*. 1996. Louise Bourgeois. Pieza fundida en bronce, Colección Barbara Lee, Cambridge, Massachusetts
Disponible en web: <http://arttattler.com/archivebourgeois.html>
- Figura 44. *Janus Fleuri (Jano florido)*. 1968. Louise Bourgeois. Bronce con pátina de oro, 25.7 x 31.7 x 21.3 cm.
Disponible en web:
http://www.artnet.com/galleries/artwork_detail.asp?G=&gid=230&cid=120102&which=&aid=2868&wid=425072145&source=exhibitions&rta=http://www.artnet.com
- Figura 45. *Fillette (Chiquilla)*. 1968. Louise Bourgeois. Látex sobre yeso, 59.5 x 26.5 x 19.5 cm. Estate of Peter Moore, Museum of Modern Art, New York.
Disponible en web:
<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue11/lumpsbumps.htm>
- Figura 46. *Spider (Araña)*, 1997, instalada en el Kunsthalle Bielefeld. 1999. Louise Bourgeois. Acero, tapicería, madera, vidrio, tela, caucho, plata, oro y hueso. 445 x 666 x 518 cm. Colección privada, cortesía Cheim & Read, Nueva York.
VV.AA. (1999) *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa. [Catálogo].
- Figura 47. *Spider (Araña)*, 1997. Louise Bourgeois. Acero, tapicería, madera, vidrio, tela, caucho, plata, oro y hueso. 445 x 666 x 518 cm. Colección privada, cortesía Cheim & Read, Nueva York. Foto: Rafael Lobat
Disponible en web:
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/louisebourgeois/rooms/room08.shtm>
- Figura 48. Frida Kahlo fotografiada por Nickolas Muray. Coyoacán, 1939.
GRIMBERG, Salomon (2005) *Nunca te olvidaré...: De Frida Kahlo para Nickolas Muray: Fotografías y cartas inéditas*, p. 81 (placa 31). México D.F., Editorial RM.
Disponible en web: <http://venusrex.blogspot.com/2011/09/no-63-frida-kahlo-mexicana-universal.html>
- Figura 49. *Accidente*, 1926. Frida Kahlo. Lápiz sobre papel, 20 x 27 cm. Colección Rafael Coronel, Cuernavaca.
Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 18. Köln, Taschen.
Disponible en web:
<http://www.flickr.com/photos/manasegovia/4677691528/>
- Figura 50. *Autorretrato con traje de terciopelo*, 1926. Frida Kahlo. Óleo sobre lienzo, 79,7 x 60 cm. Legado de Alejandro Gómez Arias, Ciudad de México.
Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 6. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8CEFFZ>
- Figura 51. *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932. Frida Kahlo. Óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Colección Manuel Reyero, Nueva York.
Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 33. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://www.artenadas.com.ar/2011/12/frida-pinturas-obras-vida-cuadros.html>

- Figura 52.** *Unos cuantos piquetitos*, 1935. Frida Kahlo. Óleo sobre metal, 38 x 48,5 cm. Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México.
Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 39. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://blogs.elnortedecastilla.es/pinceladas/2011/11/07/los-cuernos-de-frida-kahlo/>
- Figura 53.** *Autorretrato «The Frame»*, 1938. Frida Kahlo. Óleo sobre aluminio y cristal, 29 x 22 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 30. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://blogs.mercurynews.com/aei/2008/07/07/impressions-of-frida-kahlo/>
- Figura 54.** *Lo que vi en el agua o Lo que el agua me dio*, 1938. Frida Kahlo. Óleo sobre lienzo, 91 x 70,5 cm. Colección Daniel Filipacchi, París.
Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 49. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://dibujo1.lacoctelera.net/post/2008/06/25/alba-interpreta-cuadro-frida-kahlo>
- Figura 55.** *Moisés o Núcleo solar*, 1945. Frida Kahlo. Óleo sobre fibra dura, 61 x 75,6 cm. Colección privada.
Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 74. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://www.artenadas.com.ar/2011/12/frida-pinturas-obras-vida-cuadros.html>
- Figura 56.** Frida Kahlo entrando a la Galería de Arte Contemporáneo para la inauguración de su primera exposición en México, el 13 de abril de 1953. La contemplan (de izquierda a derecha) Concha Michel (cantante de baladas), Antonio Peláez (pintor), el doctor Roberto Garza, Carmen Farell y (abajo a la derecha) el doctor Atl.
Herrera, Hayden (1994) *Frida Kahlo. Las pinturas*, p. 210. México, Diana.
Disponible en web: <http://www.nocturnar.com/forum/bellas-artes/427241-frida-kahlo-gozos-y-sombras.html>
- Figura 57.** KAHLO, Frida. Página del Diario. Hacia 1946-54. Museo Frida Kahlo, Ciudad de México.
Kahlo, Frida (1995) *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*. Madrid, Debate; Círculo de Lectores.
Disponible en web: http://www.fotolog.com/alguna_mariposa/36741901#
- Figura 58.** *Autorretrato con collar*, 1945. Frida Kahlo. Óleo sobre metal, 34,5 x 29,5 cm. Colección Jacques & Natasha Gelman, Ciudad de México.
Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 16. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/09/28/cultura/1159456726.html>
- Figura 59.** *Autorretrato dedicado a Leon Trotsky o Between the Courtains*, 1937. Frida Kahlo. Óleo sobre lienzo, 87 x 70 cm. The National Museum for Women in the Arts, Washington.

Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 40. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://www.painting-palace.com/es/paintings/37431>

Figura 60. *Mi nacimiento* o *Nacimiento*, 1932. Frida Kahlo. Óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm. Colección privada.

Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 38. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://www.nirak.net/frida/images/frida06.jpg>

Figura 61. *Fantasía (I)*, 1944. Frida Kahlo. Lápiz y lápices de colores sobre papel (página de un cuaderno de notas), 24 x 16 cm. Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 70. Köln, Taschen.
Disponible en web: <http://heathermichele.tumblr.com/post/5627020694>

Figura 62. *El venado herido* o *El venadito* o *Soy un pobre venadito*, 1946. Frida Kahlo. Óleo sobre fibra dura, 22,4 x 30 cm. Colección privada.

Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 73. Köln, Taschen.
Disponible en web:
http://images2.wikia.nocookie.net/_cb20110615065154/inciclopedia/images/archive/5/56/20110704020800%21Frida-Kahlo_Venadito.jpg

Figura 63. *Hospital Henry Ford* o *La cama volando*, 1932. Frida Kahlo. Óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm. Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 37. Köln, Taschen.
Disponible en web:
http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/frida_kahlo/fk200708_03.htm

Figura 64. *Frida y el aborto* o *El aborto* (segunda copia), 1932. Frida Kahlo. Litografía sobre papel, 32 x 23,5 cm. Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Kettenmann, Andrea (2002) *Frida Kahlo 1907-1954: Dolor y pasión*, p. 36. Köln, Taschen.
Disponible en web:
<http://www.jornada.unam.mx/2007/06/06/index.php?section=cultura&articulo=a05a1cul>

Figura 65. Ana Mendieta.

Disponible en web:
<http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/2001>

Figura 66. *Transplante de pelo facial (Facial hair transplant)*. *Performance*. Universidad de Iowa, Iowa, 1972. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tàpies [catálogo], lámina 28.
Disponible en web:
http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/images/large/kc_femart_mendiet_67.jpg

- Figura 67. *Anima. Serie Silueta de Cohetes. Performance.* Oaxaca, México, 1976. Ana Mendieta. National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.
VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 136.
Disponible en web:
<http://www.theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturerepresentations/art1rlecture10.html>
- Figura 68. *Sin título. Serie Siluetas.* Ana Mendieta. Lecho excavado en arcilla con raíces. Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México, 1980. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 186.
- Figura 69. *Guanaroca (Primera mujer). Serie Esculturas Rupestres.* Ana Mendieta. Pared rocosa esculpida. Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 191.
Disponible en web:
<http://circulodelecturalibreriademujeres.blogspot.com/2011/03/la-mujer-no-nace-iv.html>
- Figura 70. *Sin título.* Dibujo sobre hoja. 1982. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 220.
- Figura 71. *Sin título.* Lápiz sobre hoja. 1982. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 224.
- Figura 72. *Sin título.* Madera tallada y quemada con pólvora. 1985. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 237.
- Figura 73. *Cristal sobre cuerpo (Glass on body). Performance.* Ana Mendieta. Universidad de Iowa, Iowa, 1972. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], láminas 9 y 10.
- Figura 74. *Huellas corporales (Body tracks). Performance.* Ana Mendieta. Universidad de Iowa, Iowa, 1974. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
VV.AA., 1996, láminas 85-90.
- Figura 75. *El entierro del Ñáñigo (Burial of Ñáñigo).* Velas negras de vudú. 112 Greene Street Gallery, Nueva York, 1976. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 140.
- Figura 76. *Sin título. Serie Siluetas.* Silueta de pigmento rojo sobre arena. México, 1976. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], láminas 126 y 127.

Figura 77. *Sin título. Serie Siluetas*. Silueta de tierra y musgo. Iowa, 1977. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 161.

Figura 78. *Itiba Cahubaba (Vieja madre ensangrentada)*. Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. Ana Mendieta.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 196.

Figura 79. *Variaciones cosméticas faciales (Facial cosmetic variations)*. Universidad de Iowa, Iowa, 1972. Ana Mendieta.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], láminas 5, 6, 7 y 4.

Figura 80. *Plumas sobre una mujer (Feathers on a woman). Performance*. Universidad de Iowa, Iowa, 1972. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], láminas 43 y 44.

Figura 81. *Escena de violación (Rape scene). Performance*. Apartamento de Ana Mendieta, Iowa, 1973. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], láminas 49-51.

Disponible en web:

<http://www.women.it/oltreluna/artepolitica/artisteviolenza/anamendieta.htm>

Figura 82. *El árbol de la vida (The tree of life). Serie Árbol de la vida. Performance*. Old Man's Creek, Iowa, 1977. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 92.

Disponible en web: <http://liminoid.net/intermedia/1977/mendieta5.html>

Figura 83. *Sin título. Performance*. Old Man's Creek, Iowa, 1979. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

Ruido, María (2002) *Ana Mendieta*, p. 77. Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

Figura 84. *Raíces*. Frida Kahlo. 1943. Óleo sobre lámina, 30 x 51 cm. Colección Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Disponible en web: <http://arteyartistas.org/las-pinturas-latinoamericanas-mas-caras/>

Figura 85. *El árbol de la vida. (The tree of life). Serie Árbol de la vida. Performance*. Old Man's Creek, Iowa, 1977. Ana Mendieta. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

VV.AA. (1996) *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tapiès [catálogo], lámina 91.

Figura 86. Fotografía de Leonora Carrington en St. Martin d'Ardèche, verano de 1939.

Disponible en web: <http://amecopress.net/spip.php?article7012>

- Figura 87. Fotografía de Remedios Varo. 1958.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 6. Madrid, Fundación Banco Exterior.
Disponible en web: <http://remediosvaro100remedios.blogspot.com.es/>
- Figura 88. Fotografía de Crookhey Hall, exterior.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 12. Madrid, Turner.
Disponible en web:
http://gradivaartetotal.blogspot.com.es/2008_09_01_archive.html
- Figura 89. *Crookhey Hall*. 1947. Leonora Carrington. Caseína sobre masonite. 31,5 x 60 cm. Colección privada.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 10. Madrid, Turner.
Disponible en web: <http://www.galleryofsurrealism.com/LCMX-1987AB.htm>
- Figura 90. *Los caballos de Lord Candlestick (Horses of Lord Candlestick)*. 1938. Leonora Carrington. Óleo sobre lienzo. 61 x 93,3 cm. Colección privada.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 36. Madrid, Turner.
- Figura 91. *Té verde (La dama oval) (Green Tea [La dame ovale])*. 1942. Leonora Carrington. Óleo sobre lienzo. 61 x 76 cm. Colección privada.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 24. Madrid, Turner.
Disponible en web:
<http://www.liveinternet.ru/users/karinalin/post199461911/>
- Figura 92. *Entonces vimos a la hija del minotauro (And then we saw the daughter of the minotaur)*. 1953. Leonora Carrington. Óleo sobre lienzo. 60 x 70 cm. Colección privada.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 87. Madrid, Turner.
Disponible en web: <http://oneporktaco.tumblr.com/post/3291462627>
- Figura 93. *El mundo mágico de los mayas*. 1963. Leonora Carrington. Caseína sobre tabla. 213 x 457 cm. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-INAH, México.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 101. Madrid, Turner.
Disponible en web: http://www.flickr.com/photos/dias_perros/2538672297/
- Figura 94. *Caminata de domingo (March Sunday)*. 1990. Leonora Carrington. Óleo sobre lienzo. 91,5 x 61 cm. Colección privada.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 138. Madrid, Turner.
Disponible en web: <http://muscavomitatoria.tumblr.com/post/2583342161>
- Figura 95. *Dña. María Josefa Cejalvo*. 1926. Remedios Varo. Óleo sobre lienzo, 38 x 32. Colección particular.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 28. Madrid, Fundación Banco Exterior.

- Figura 96.** *Composición*. 1935. Remedios Varo. Lápiz sobre papel, 29 x 19. Colección particular.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 37. Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Figura 97.** *El agente doble*. 1936. Remedios Varo. Óleo sobre cobre, 22 x 17. Isidore Ducasse Fine Arts.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 49. Madrid, Fundación Banco Exterior.
Disponible en web:
<http://lazarillomochilero.blogspot.com.es/2009/01/remedios-varo-1er-post.html>
- Figura 98.** *Las almas de los montes*. 1938. Remedios Varo. Óleo sobre triplay. 110 x 50. Colección particular.
Disponible en web: <http://www.luisbarga.net/2010/10/libros-acerca-del-demonio-y-el-miedo.html>
- Figura 99.** *Marionetas vegetales*. 1938. Remedios Varo. Cera y óleo sobre triplay, 90 x 78. Colección particular.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 62. Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Figura 100.** *Mueble pintado a mano, exterior e interior*. 1948. Remedios Varo. Espejo con puertas de madera pintado por fuera y por dentro, 35 x 32 (cerrado). Colección particular.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 99. Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Figura 101.** *Homo rodans*. 1959. Remedios Varo. Huesos de pollo y pavo y rasps de pescado y alambre. Lic. Moreno Sánchez y Carmen Toscano Moreno de Sánchez.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 145. Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Figura 102.** *La ciencia inútil o El alquimista*. 1955. Remedios Varo. Óleo sobre masonite, 91 x 61. Colección particular.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 126. Madrid, Fundación Banco Exterior.
Disponible en web:
<https://sites.google.com/site/lamujerenelarte/remedios-varo>
- Figura 103.** *Carrera de hurones (Ferret race)*. Leonora Carrington. 1950-1951. Óleo sobre lienzo, 101,5 x 56 cm. Colección privada.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 84. Madrid, Turner.
Disponible en web:
<http://picasaweb.google.com/lh/photo/EGxku7qqEkqhNHijoyOMRA>
- Figura 104.** *Mujer saliendo del psicoanalista*. Remedios Varo. 1960. Óleo sobre lienzo, 70,5 x 40,5 cm. Colección particular, México.
Diego, Estrella de (2007) *Remedios Varo*, p. 107. Madrid, Fundación Mapfre.
Disponible en web:
<https://sites.google.com/site/lamujerenelarte/remedios-varo>

CAPÍTULO 6. EXPERIENCIAS REALIZADAS

- Figura 1. Dibujo a partir de la inicial de tu nombre. Mirta.
- Figura 2. Transformar algo malo en bueno. Mirta.
- Figura 3. Dibujo libre. Mirta.
- Figura 4. Cartel de una misma. Mirta.
- Figura 5. Transformar algo malo en bueno I. Mirta.
- Figura 6. La isla. Mirta.
- Figura 7. Creatividad. Línea, mancha. Mirta.
- Figura 8. Identificación con objetos. Historia ilustrada. Mirta.
- Figura 9. *Autómata*. Edward Hopper, 1927.
- Figura 10. Láminas de arte. Interpretación. Mirta.
- Figura 11. Máscaras. Cara hacia fuera. Mirta.
- Figura 12. Máscaras. Cara hacia dentro. Mirta.
- Figura 13. El laberinto. Mirta.
- Figura 14. Fotografías. Cómo te ves a ti misma dentro de diez años. Mirta.
- Figura 15. El mar. Mirta.
- Figura 16. Fachada principal del Complejo Sociosanitario La Merced, Guadalajara.
- Figura 17. Maqueta de la U.M.E.
- Figura 18. Fotografía elegida por Clara. I.
- Figura 19. Fotografía elegida por Clara. II.
- Figura 20. Foto elegida dibujada: Sentimientos. Clara.
- Figura 21. Foto elegida dibujada: El éxito. Clara.
- Figura 22. Retratos por parejas: El cantante. Clara.
- Figura 23. Retratos por parejas: Retrato de “El cantante” a Clara.
- Figura 24. Objeto especial: Siempre juntas. Clara.
- Figura 25. Qué te gusta hacer en tu tiempo libre. Clara.
- Figura 26. Mito de Orfeo y Eurídice: Eurídice y Orfeo. Clara.

- Figura 27. Cuento a partir de palabras: El aseo. Clara.
- Figura 28. Personajes e historia. I. Clara.
- Figura 29. Personajes e historia. II. Clara.
- Figura 30. Personajes e historia. III. Clara.
- Figura 31. Texturas: Soledad en la noche. Clara.
- Figura 32. Cartel de uno/a mismo/a. Clara.
- Figura 33. *París a través de la ventana*. Marc Chagall, 1913.
- Figura 34. Marc Chagall. I. Clara.
- Figura 35. Marc Chagall. II. Clara.
- Figura 36. Transparencias. Clara.
- Figura 37. Laberinto. Clara.
- Figura 38. Viaje de la vida. Clara.
- Figura 39. Sin título. Celia.
- Figura 40. Personal médico. Modelado de plastilina en pareja. Celia y Juan Carlos.
- Figura 41. Deseos. I. Celia.
- Figura 42. Deseos. II. Celia.
- Figura 43. Fotografía presentación. Celia.
- Figura 44. El yo que me gusta. Celia.
- Figura 45. Mostrando los cambios que me gustaría lograr en mí misma. Celia.
- Figura 46. El yo que mis compañeros/as de clase piensan que soy yo. Celia.
- Figura 47. El yo que ven mis profesores. Celia.
- Figura 48. El yo que ven los extraños. Celia.
- Figura 49. Yo simbolizada en otros objetos o lugares. Celia.
- Figura 50. Mi última fotografía. Celia.
- Figura 51. Emociones y estados de ánimo. Blanca.
- Figura 52. Trabajo a partir de un objeto importante. I. Blanca.
- Figura 53. Trabajo a partir de un objeto importante. II. Blanca.
- Figura 54. Trabajo a partir de un objeto importante. III. Blanca.

- Figura 55. Crea una breve historia a partir de la técnica que elijas. Blanca.
- Figura 56. Cartel de ti misma. Blanca.
- Figura 57. Collage con tema libre. Blanca.
- Figura 58. Pintar música. I. Blanca.
- Figura 59. Pintar música. II. Blanca.
- Figura 60. Pintar música. III. Blanca.
- Figura 61. Pintar música. IV. Blanca.
- Figura 62. Pintar música. V. Blanca.
- Figura 63. Pintar música. VI. Blanca.
- Figura 64. Mapa de tu vida. Blanca.
- Figura 65. Silueta del cuerpo a tamaño real. Emociones en el cuerpo. Blanca.
- Figura 66. Visualización (la persona sabia). Blanca.
- Figura 67. Laberinto. Blanca.
- Figura 68. Vacaciones. Blanca.
- Figura 69. Yoes molestos. Blanca.
- Figura 70. Vulnerabilidad. Blanca.
- Figura 71. Escena de cuento hecha personal. Blanca.
- Figura 72. Móvil representando los deseos y metas para el próximo año. Blanca.
- Figura 73. Caja donde guardar “recursos” para los momentos bajos. Blanca.

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES

- Figura 1. *Hezekiah Trambles, “The Jungle Creep” (“El Monstruo de la Selva”)*. Diane Arbus. 1960. Esta fotografía forma parte del reportaje *The Vertical Journey: Six Movements of a Moment Within the Heart of the City (El viaje vertical: Seis Movimientos de un Momento Dentro del Corazón de la Ciudad)* para la revista *Esquire*.
Disponible en web:
<http://artblart.wordpress.com/category/diane-arbus/>
- Figura 2. *Edipo (Detalle: Esfinge)*. Louise Bourgeois. 2003
Tela, acero inoxidable, madera, cristal: diez elementos. 177.8 x 182.9 x 91.4 cm.
Fotografía: Christopher Burke.
Disponible en web:

http://www.soledadlorenzo.com/artistas/bourgeois_tapies_2011/es/works/22.html

- Figura 3.** *El arte es una garantía de la cordura*. Louise Bourgeois. 2000
Lápiz sobre papel rosa. 27.9 x 21.5 cm. Colección del Museo de Arte Moderno, Nueva York. Fotografía: Christopher Burke.
Disponible en web:
<http://arttattler.com/commentarybourgeois.html>
- Figura 4.** *Viva la Vida*. Frida Kahlo. 1954.
Óleo sobre masonite, 59.2 x 50.8 cm. Museo Frida Kahlo, México D.F.
Disponible en web:
<http://www.art-in-exile.com/forums/photopost/showphoto.php?photo=13172>
- Figura 5.** *Conjuro a Olokun-Yemayá (Incantation to Olokun-Yemayá)*. Ana Mendieta. Oaxaca, México, 1977.
Fotografía en blanco y negro. Cortesía de Galerie Lelong, Nueva York.
Disponible en web:
<http://reconstruction.eserver.org/072/boetzkes.shtml>
- Figura 6.** *La noche del día 8 (Night of the 8th)*. Leonora Carrington. 1987
Óleo sobre lienzo. 74.5 x 58 cm. Colección privada.
Arberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*, p. 134. Madrid, Turner.
Disponible en web:
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6209/6209/pdfs/62repgraf.pdf>
- Figura 7.** *Visita al cirujano plástico o Cirugía plástica*. Remedios Varo. 1960.
Óleo sobre masonite, 71 x 35.5 cm. Colección particular.
Kaplan, Janet A. (1988) *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 187. Madrid, Banco Exterior de España.
Disponible en web:
http://www.flickr.com/photos/hija_de_la_discordia/2410901865/

